

南京大学戏剧影视研究丛书

南大戏剧论丛(肆)

南京大学戏剧影视研究所 编

中华书局

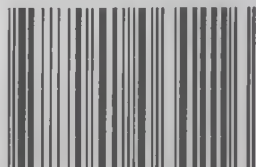


责任编辑：刘胜利
封面设计：丰 雷

南 大 戏 剧 论 丛 (肆)

南京大学戏剧影视研究丛书

ISBN 978-7-101-06421-6



9 787101 064216 >

定价：36.00 元

南大戏剧论丛（肆）

南京大学戏剧影视研究丛书

南京大学戏剧影视研究所 编

中华书局

图书在版编目(CIP)数据

南大戏剧论丛4./南京大学戏剧影视研究所编. —北京:中华书局,2008.12

(南京大学戏剧影视研究丛书)

ISBN 978 - 7 - 101 - 06421 - 6

I. 南… II. 南… III. 戏剧 - 艺术评论 - 中国 - 文集
IV. J805.2 - 53

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第196734号

-
- | | |
|-------|---|
| 书 名 | 南大戏剧论丛(肆) |
| 编 者 | 南京大学戏剧影视研究所 |
| 丛 书 名 | 南京大学戏剧影视研究丛书 |
| 责任编辑 | 刘胜利 |
| 出版发行 | 中华书局
(北京市丰台区太平桥西里38号 100073)
http://www.zhbc.com.cn
E-mail:zhbc@zhbc.com.cn |
| 印 刷 | 北京市白帆印务有限公司 |
| 版 次 | 2008年12月北京第1版
2008年12月北京第1次印刷 |
| 规 格 | 开本/880×1230毫米 1/32
印张12¼ 插页2 字数320千字 |
| 印 数 | 1-1000册 |
| 国际书号 | ISBN 978 - 7 - 101 - 06421 - 6 |
| 定 价 | 36.00元 |
-

总序

董健

《南京大学戏剧影视研究丛书》包括我校戏剧影视研究所的学者独立完成或与外单位学者合作完成的一系列研究戏剧、电影、电视的学术著作。这些著作不定期出版,有书就出。不追求什么完整的“体系”,只想在五彩斑斓的学术世界里涂一笔自己的色彩,喊一下自己的声音。人类既然已经建立了一座被一代代人刻满了文字的古塔,而我们这些吃文字饭的人又似乎难以逃离它,那么我们至少应在它的某一层面刻上自己的意念,不管这意念的符号是长留,还是旋即被人抹去。

这套丛书始于20世纪90年代中期。近十年来我们戏剧影视研究所的同仁又有不少的著作问世。其中有的是作为丛书之作出版的,有的则因项目来源不同,未打丛书的“旗号”。可喜的是,这些古塔印痕不仅未被抹去,还得到了同行的好评,这鼓励我们把这套丛书继续出下去。

南京大学戏剧影视研究所的前身是陈白尘教授主持的戏剧研究室。这里有国务院学位委员会批准建立的戏剧学硕士点(1978年始)和博士点(1984年始);这里有江苏省人民政府批

准设立的重点学科(1995年);这里每年都接受国家、部委和省的科研项目。二十多年来,一批批硕士和博士研究生从这里拿到学位走上了教学、科研或其他工作岗位。这个研究所赓续着南京大学戏剧研究的悠久历史,正站在前辈学者的肩上,向着新的学术高地攀登。

在我国,作为现代学人而研究中国古典戏曲的,王国维是第一人。但在大学里研究戏剧,则始自吴梅先生。他在20世纪20年代,先后将戏曲引入北京大学和今南京大学之前身东南大学、中央大学的教学和科研之中,于是黉宇之下,始闻横笛檀板之声,得赏《西厢记》、《牡丹亭》之神韵。此后戏曲之学不绝于我校教坛,陈中凡、卢冀野、钱南扬、吴白匋、吴新雷诸教授,于此道皆有专攻,研究成果举世瞩目。随着研究领域的不断扩展,新兴话剧、现代戏曲和电影引起重视。陈瘦竹教授执着于现代戏剧历史与理论的研究,笔耕不辍,著述颇丰。陈白尘教授不仅在话剧、电影的创作方面成绩卓著,以其生动的艺术实践给我们的“经院”吹进一股清新的空气,而且在剧影研究上亦别开生面,屡有建树。在他与我的主持下,短短几年,一部《中国现代戏剧史稿》的问世,一套三册的《中国新文学大系(1937—1949)·戏剧卷》的出版,一部四百多万字的《中国现代戏剧总目提要》的编撰,以及一部部学术专著和一篇篇学术论文的发表,初步显示了我们这个研究所的实绩,引起了国内外同行的关注。近几年来,一批有着新思想、新观念、新方法的中青年学者,如胡星亮、陆炜、周安华、吕效平、马俊山五位博士以及顾文勋副教授等,在继续加深戏剧研究的同时,又把视野拓展到电影、电视领域,去摘取新的学术之果,并招收了影视学方向的研究生。当然,新界开拓之际,旧有“领地”亦有传人,俞为民、周维培教授以及苗怀明、解玉峰两位博士,在古典戏曲研究

上的显著成绩,如《中国昆剧大辞典》、《曲谱研究》等,已经充分说明了这一点。不论是古典戏曲还是现代话剧,仍作为重镇被占领着,而且一种新的研究风气正在这里兴起,这就是:中西融合、古今沟通。更深、更广地探讨戏剧艺术的奥秘。时下,物欲横流,学风日下,精神萎缩,大学失魂,认真严肃的学术研究被挤到了社会文化领域的边缘上,处境十分艰难。但我们坚信,上帝不会嘲笑我们的思索,面对政治市侩和经济市侩的嘲笑,我们则不屑一顾,绕开真理便有一条通向“乐园”之路;要与真理拥抱,等待你的便是“地狱”之门。我们宁愿选择后者。

这套丛书将戏剧、电影、电视剧的研究联为一体是有道理的。自从电影、电视剧出现之后,便有把这两种新的艺术与戏剧割裂开来、对立起来的倾向。电影曾叫着要与戏剧“离婚”。固守戏剧阵地的人也不无敌意地把这两门新艺术看作是挑战者。其实,尽管儿子的性格、相貌均与母亲不同,但他身上仍有母亲的基因。无论电影或电视剧,都离不开“演”与“观”这些基本要素,说到底都不过是戏剧这一古老艺术在新技术条件下的新变种,它们不可能完全丢掉自己祖先的血脉和灵魂。戏剧是什么?历来定义纷纭,支持这些定义的有“模仿说”、“游戏说”、“意志表现说”等等。归根结底,人类发明戏剧这种东西,无非是为了创造出一个特定的、艺术的、可听可视可感知的“观”与“演”的场景,借以对自身的生命形式和生存环境进行一次直觉的、形象的再体验,从而娱乐自己、欣赏自己、认识自己、批判自己、升华自己,从而优化和扩大生存的空间。这是一种有意味的形式,这是一种体现着人类“自由狂欢”的精神并有益于身心健康的游戏。电影、电视剧除了制作、传播、接受的手段不同之外,并没有从根本上扬弃戏剧的本质,尽管这些新的手段开辟了艺术表现的新天地,给人们提供了新的艺术享受和娱乐方

式。电影也罢,电视剧也罢,仍然是戏剧,或者说,仍然是对人生进行“戏剧表达”的一种形式,岂能将它们割裂和对立?第一个站出来驳斥这种割裂和对立倾向的是英国著名戏剧理论家和导演马丁·艾思林(Martin Esslin)。他在《戏剧剖析》(An Anatomy of Drama)一书中指出:

有一个极为重要的基本事实必须强调,因为这个事实虽然显而易见,却一直遭到忽视,特别是遭到那些自认为是戏剧传统和戏剧学问的捍卫者的戏剧评论家和教师们的忽视。这个事实就是,戏剧(舞台剧)在20世纪后半叶仅仅是戏剧表达的一种形式,而且是比较次要的一种形式;而电影、电视剧和广播剧等这类机械录制的戏剧,不论在技术方面可能有多么不同,但基本上仍是戏剧,遵守的原则也就是戏剧的全部表达技巧所产生的感受和领悟的心理学的基本原则。^①

这样看来,对戏剧、电影、电视剧进行综合性的研究不是很有必要的吗?此外,现在许多作家既写小说、戏剧,又写电影、电视剧,难道能对这样的作家进行分割吗?现在有人提出“大戏剧”的说法,显然就是为了把电影、电视剧纳入戏剧范畴,进行这种综合性的研究。

在戏剧、电影、电视剧的研究上,我们十分钦佩大胆怀疑、大胆探索的勇气,但又深感应以严谨求实为本,力避趋时媚俗、急功近利之风。左倾教条主义和政治实用主义戕害学术思维,

^① 罗婉华译《戏剧剖析》,第4页,中国戏剧出版社1981年版。

曾使我们不堪其苦。但泛商品主义和物质主义之下的种种“新潮”亦漏洞百出,难以使人认同。现在大学里开电影、电视的课很时髦,不少老师其实既无实践,也无理论,但他们把电影、电视的“理论”讲得很“玄”,极力主张把这种新艺术与传统的文学性、戏剧性观念彻底分家。好像越是“新潮”,就越能摘掉其外行的帽子。其实,还是那些老老实实地从文学性、戏剧性切入研究和教学的人,走的路子比较稳健、扎实。须知,越是将剧、影、视综合研究,越能加深对其各自特点的认识和把握;反之,封闭于自身谈“特点”,就越讲越糊涂。理论上的创新是艰难而痛苦的,文字游戏的娱乐将误己误人。20 世纪的文化思潮和文化研究,在自然科学新发现的爆炸声的刺激下,形成了一个“大逃亡”的总趋势——纷纷从先辈哲人多年建构的理论大厦里四散逃亡。于是种种反传统的新论迭出,各领一时之风骚。但从总体上说,在这个世纪里,人文学科的革新远没有自然学科来得坚实、有力,远没有与后者的革新成就取得平衡状态。在这一点上大大不如前人。反传统与虚无主义交织在一起;解构的痛快压过了建构的艰辛。当“大逃亡”的声浪波及中国时,在这样一个未经以科学、民主、人道为内涵的“启蒙运动”洗礼的国度里,得到的回应往往是浮躁和混乱。由于缺乏理性,一统就死,一放就乱,不是禁欲,便是纵欲。于是,在中与西、古与今的文化冲撞中,我们常常缺乏鉴别和选择的能力;于是,东施效颦、傍人篱壁、拾人涕唾的文化拙劣现象时有发生。当代中国许多社会文化现象的最大通病是虚假,文化产品的最大特征是平庸。这种文化氛围时时提醒着我们:即使前进半步,也要付出十步的努力;宁愿说错了再改过来,也决不说自己不相信的话,更不要说那些无根之言、欺世盗名之言等等。

我们正处在文化的转型期,对于学术研究正深深感着“过

去已经过去,将来还未到来”、“旧神已死,新神未生”的寂寞与苦闷。坚信只有在学术探讨的艰辛劳动中,这寂寞与苦闷之感才会得到解脱。也许,我们多年的研究和写作并没有什么“用”,在实用主义市侩们看来可怜亦复可笑。但是,既然我们当上了吃文字饭的知识分子,除了苦苦地读、苦苦地想、苦苦的写之外还能干什么呢?

1995年5月20日初稿,2003年12月28日修改

于南京大学戏剧影视研究所

目 录

改革开放时代的中国话剧

——《中国新文学大系(1977—2000)戏剧卷》序

..... 董 健 沙叶新 赵家捷(1)

再论戏剧性

——兼答张时民博士的质询 董 健(24)

《原野》中的浪漫主义和自然主义

——《原野》新释 陆 炜(38)

中国古典剧论的美学史地位 陆 炜(54)

对正剧的质疑 吕效平(65)

论现代戏曲的戏曲性 吕效平(77)

从话剧“黄金时代”看艺术体制创新的意义 马俊山(100)

论导演的风格化与话剧舞台艺术中国化品格

的快速生长 马俊山(110)

从戏曲写意美学出发去创造民族话剧

——论中国“写意话剧”的探索与发展 胡星亮(131)

香港实验戏剧与荒诞派 胡星亮(149)

主体间离后的戏剧形态异变

——荒诞派戏剧形态研究 李兴阳(156)

鼓动与吸引

——论爱森斯坦的剧场实践与戏剧思想 ... 张时民(166)

论生旦为主的戏曲脚色体制的形成 俞为民(192)

犯调考论 俞为民(209)

从全本戏到折子戏

——以汤显祖《牡丹亭》的考察为中心 解玉峰(228)

论元曲杂剧之多重构成 解玉峰(248)

徽班演出昆腔戏考 陈 恬(268)

京剧“名角制”成因初探 陈 恬(281)

论元明以来曲谱的转型 许莉莉(299)

明清曲论中的“本调”考释 许莉莉(310)

传媒变革与区域电视媒体的高位竞争 周安华(324)

论影视的媒介特质及媒介教育 周安华(331)

香港电影:从“奇巧洋画”到“香港制造” 李兴阳(339)

浅谈电视剧较之于电影的“写人”及艺术性 张建勤(371)

论“电影眼” 杨弋枢(382)

改革开放时代的中国话剧

——《中国新文学大系(1977—2000)戏剧卷》序

董 健 沙叶新 赵家捷

—

收入本卷的二十多个话剧剧本，是从上世纪 70 年代末至 90 年代被搬上我国当代戏剧舞台的大量作品中选出来的。其中大陆 18 个，台湾两个，香港一个。遴选的标准，是思想和艺术上的水平及其在一定历史时期的代表性。

话剧是在中国“走向现代”的大势之下，在启蒙主义思想文化运动中产生和发展起来的，至今已有百年历史^①。可以说，没有“走向现代”的世界历史大趋势，就没有中国现代启蒙主义思想文化运动的兴起，而没有现代启蒙主义思想文化运动，也就不会有包括话剧在内的中国新文学即现代文学的诞生。“启蒙”就是以“理性”冲破文化专制、反对思想垄断，捍卫人的价值

^① “话剧”这一名称虽然在 1928 年才正式确立，但它于 19 世纪末 20 世纪初就在中国萌芽了，当时叫“新剧”、“文明戏”、“文明新戏”。

和尊严,从而实现人的现代化。一系列关于“人”以及“人与社会”、“人与政治”的现代意识和文化价值观念,如自由、民主、科学,人权、平等、博爱,以及法制、公正、宽容等等,都是在“启蒙”中产生的。正是这些价值原则标志着世界历史走向了“现代时期”。在中国,话剧这一崭新戏剧样式恰恰就是在启蒙运动中创造出来的。因此,话剧的诞生决不是像很多人所误解的那样,似乎仅仅意味着样式繁多的既有传统戏曲又多出了一个“新剧种”。不,完全不是这样。话剧的产生是中国古老戏剧的一场革命。它打破了“戏曲一元”的千年格局,形成了我国现代戏剧“话剧—戏曲”二元结构的新生态。话剧吸收了西方戏剧文化的优秀成果,高举自由、民主、科学的启蒙火炬,以崭新的形式和思想标志着中国戏剧一个新时期的到来。话剧推动了传统戏曲的革新,并与现代戏曲一起标志着中国戏剧“古典时期”的结束和“现代时期”的开始。

中国话剧走过了它的萌芽期(19世纪末至20世纪初)、发展期(20世纪头20年)、成熟期(20世纪30年代)、繁荣期(20世纪40年代),然后就由于历史文化背景的巨大变动和中国启蒙运动的曲折反复,进入了一个进退起伏的历史时期——这一时期如果从1949年算起,至今已有半个多世纪了。

1949至1976这27年,话剧的技术性因素有不小的发展,其精神内涵虽在个别时期(如1956年至1957年上半年)、个别作品(如所谓“第四种剧本”)曾显示过坚持启蒙、走向“现代”的趋向,放出过人在精神领域追求自由的光芒,但总的趋势是单一、贫乏,非“人”、去“真”,其现代意识与启蒙理性从逐渐消解到完全毁灭。在“文化大革命”严酷的思想统治之下,反现代、反启蒙成为主流,话剧基本上被消灭。这样,随着1976年10月“文革”的结束和1978年底中共十一届三中全会“拨乱反正”的提出,大陆戏剧便进入了一个以思想解放为特征的“新时期”。这个新时期,由于以“五四”为标志的现代启蒙精神的回归,便

成为中国现代文学艺术的“复兴期”。这种以人的觉醒和文化价值观念重建为核心的“复兴精神”在大陆的表现最为强烈。在台湾,随着1984年经济革新之“三化”(“国际化”、自由化、制度化)的提出、1986年国民党“十二届三中全会”政治革新的启动与1987年的“解严”,包括戏剧在内的文学艺术的路径,自然也就更向着现代化一途了。在香港,戏剧曾因对“文革”的恐惧而一味倒向西方,但进入70年代后开始注重本土化,在“中西结合”中发展戏剧艺术,取得了明显的进步。

二

1976年底到1980年初,是大陆思想文化上的一个“拨乱反正、复归传统”的短暂时段。就戏剧来说,所谓“拨乱反正”首先是返回到“文革”前的“十七年”之“正”,而“复归传统”当然则是回到“十七年”旧轨道的传统。相对“文革”来说,这好像是一个进步;但相对思想解放、文化价值观念重建和现代启蒙精神的复归来说,这不过是一种回到原地的徘徊而已,差别只在五十步与百步之间。虽然“文革”发动时对“十七年”文艺似乎是全盘否定的,有所谓“文艺黑线专政”之说,其实“文革”所执行的文艺路线的源头正是来自“十七年”,可谓一脉相承,只是“文革”所奉行的路线比“十七年”的更加极端、更加恶劣罢了,并无本质上的不同。“文革”对“十七年”虽然也有“批判”,甚至“斗争”,但那是批判“十七年”左得还不够,还不彻底。所以,“十七年”那些反现代、反启蒙的极左文艺运动和创作思潮在“文革”中不仅没有被否定,而且被大大强化了。

因此,当“文革”结束时,文艺界首先只能是在政治上为一些被定为“毒草”的“十七年”的作品平反,为被迫害的艺术家恢复名誉,至于真正在文化价值观念上清算“文革”还为时尚早。但不管怎么说,“真理标准”的讨论和中共十一届三中全会对“解放思想、实事求是”的强调,以及对大量冤假错案的平反昭

雪,初步造成了文艺界敢说真话的环境和气氛,也部分地触及到了“十七年”文艺上那些极左的东西(如否定文学的“人学”定位,以文艺宣扬“个人崇拜”,反对“写真实”,反对“干预生活”,等等)。这时,具有现代启蒙主义传统的话剧,以政治批判的巨大热情汇入历史洪流。一大批现实主义的政治批判剧、历史剧、社会问题剧,如《枫叶红了的时候》、《曙光》、《于无声处》、《丹心谱》、《大风歌》、《报春花》、《未来在召唤》、《救救她》、《权与法》、《灰色王国的黎明》、《血总是热的》、《假如我是真的》等,就是在这样的背景下产生的。这是新时期戏剧繁荣的一个响亮的序曲。剧作家的良知、社会责任感、政治敏锐性与人民大众心灵追求的高度一致,是这些剧作最可宝贵的特质,也是它们赢得观众和读者的根本原因。

1978年初,那时还是“凡是派”的天下,全国人民要为反专制、反“文革”的“天安门事件”平反的强烈要求,还被当权者死死地压抑着。而这一事件不平反,历史得不到公正评价,真理不彰,人心难平,“拨乱反正”便无“正”可依。这时,上海业余作者宗福先凭着他的敏锐与胆识,发扬话剧敢对社会说出真话的启蒙主义传统,冲破重重阻力,创作了反映丙辰清明天安门广场上那场惊心动魄的民主运动的话剧《于无声处》,由上海市工人文化宫公演,立即轰动全国。此剧在各地纷纷上演,对“思想解放”、“拨乱反正”的政治潮流起到了积极的推动作用。中国话剧就这样以自己政治介入和社会批判的优势融入了历史的洪流。

这一时期的历史剧和社会问题剧,也同样具有很强的政治批判性——批判“四人帮”,批判极左路线。老一辈剧作家陈白尘(1908—1994)的《大风歌》是“文革”刚结束时推出的一部历史剧。虽然写的是西汉初年最高统治集团内部刘邦一系与吕雉一党争夺权位的斗争,但其主旨却隐含着批判“四人帮”的倒行逆施,表现历史进步和人民要求。所谓“除吕安刘”,所谓

“非刘氏而王者，天下共诛之”，当然是封建正统观念，但这是历史自身使然，作者的着眼点是在斥奸骂邪，描绘人性之善恶美丑的搏斗。不过作者当时的思想局限性也是很明显的：他以刘邦为“正统”，说明他只看到了“四人帮”的“奸”与“邪”，却看不到“文革”更大的罪恶根源。这一点，当时就有人在《文学评论》上撰文批评。另一位在新时期仍坚持创作的老一辈剧作家吴祖光（1917—2003），其新作《闯江湖》取材于夫人新凤霞的生活经历，以戏曲方式结构话剧，情浓意切，感叹身世，表现评剧艺人在黑暗社会面对种种压迫的苦难命运，写出了艺人“抗恶”、“守善”、“创美”的品性和闯劲，也寄寓着作者对刚刚过去的“文革”以至“十七年”中文艺界遭遇的反思，故被誉为“一首深沉悲愤的叙事诗”。

一大批社会问题剧，在揭露中批判，在质疑中警世，一个个“问题”都关系到国家民族的过去、现在和未来，体现着“文革”灾难之后我国人民的心愿。这些问题剧是“五四”时期问题剧精神的进一步发扬，受到了广大观众的欢迎。

值得注意的是，同样是问题剧，所提出的问题的分量和深度是各不相同的。这牵涉到否定“文革”的分量和深度。譬如那些在“文革”中一度失去权力的所谓“走资派”，当恢复官位后，他们当中的不少人对“文革”的否定也就似乎完成了。他们对“十七年”中那些导致“文革”浩劫的深层因素，大体上是一无所思、一无所知的。但具有启蒙理性和现代意识的知识分子、作家，以及那些秉承着“五四”民主主义传统的干部和理论工作者，则要从文化价值观念和政治制度上去寻找灾难的源头，从而对社会生活和人的处境作出更深入一步的思考和揭示。六场话剧《假如我是真的》（沙叶新、李守成、姚明德）在这方面就有了难能可贵的突破，以至这种突破使得该剧虽然在今天看来决无一点“大逆不道”之处，但在当时引起的轰动和广泛关注中却超出了政治守旧者的“容忍度”。

《假如我是真的》在生活中是有原型的，那是当时发生在上海的一起冒充高干子弟招摇撞骗的案子。作品将其戏剧化，写当时人人恨之而又人人难脱干系的“走后门”之风，实际上触及了党和国家权力的监督缺失问题。剧中揭开了现行体制下官僚特权阶层与人民大众的矛盾，这一积重难返、十分敏感的政治问题。正如剧中所言：“官越大，权越大，有权就有利，这就是有些人的真理！”这是一部政治讽刺喜剧，它与40年代的《升官图》（陈白尘）一脉相承，把“自由的笑声”献给了历史和人民，也把人民对民主权利的要求活生生地表现在戏剧舞台上。这“笑声”提醒我们：如果掌权者得不到民主制度的约束和监督，腐败只能愈演愈烈，成为社会的不治之症。但是，该剧遭到了政治干涉。先是限定“内部演出”，后又一度叫停，由党和国家领导人出面召开会议“讨论”剧本，这就是由中国剧协、中国作协、中国影协于1980年1月23日至2月13日在北京联合召开的“剧本创作座谈会”。虽是“座谈”而非“批判”，作者亦未按惯例遭到整肃，但此剧的演出终于还是不了了之。二十多年来的历史表明，这样的剧作是有生命力的。它的创作与演出历尽风波，这本身也说明了它的分量。如果《假如我是真的》当时不被变相禁演，而成为经常在舞台亮相的保留剧目，那它不仅会鼓舞大众反腐败的决心和信心，而且简直就是精神领域悬挂于腐败势力头上的一把“达摩克利斯之剑”，其警戒作用是不可小觑的。

差不多与话剧《假如我是真的》同时遭受挫折的，还有深层触及中国当代政治、批判“文革”个人崇拜的电影《太阳和人》（电影文学剧本叫《苦恋》，作者白桦）。这里要特别指出，批判者所捍卫的“个人崇拜”，西语表达是“personality cult”，其狂热、其愚昧恰与邪教相通，“文革”就是挟其“邪”而祸国殃民的。打压了《假如我是真的》、《太阳和人》及其他同类作品之后，极左思想回潮，戏剧创作受到严重束缚，普遍回避了官僚主义、特权

思想、个人崇拜、党内不正之风等具有政治风险的题材，而转向一般历史故事、爱情纠葛、海外华侨、国际友好、两岸亲情等迎合闲暇趣味和时政宣传的题材，并加以“轻柔”、“虚飘”的描写，有的甚至逃避现实、胡编乱造。针对这种倾向，沙叶新发表《扯“淡”》一文指出：剧本创作座谈会“开了变相禁戏的先例”，使话剧舞台进入“淡季”。

三

“剧本创作座谈会”之后，话剧从1979年的短期繁荣，一下子跌入低谷，想继续以其尖锐的政治批判性和社会批判性汇入改革大潮，暂时已无可能。另一方面，随着“四五”天安门事件的公开平反和改革的深入，随着社会现实问题由于改革的触动而越来越深刻、尖锐地暴露在人们面前，随着人们对社会、历史、文化诸方面问题的思考和追问，观众看戏不再简单地满足于一句政治上“尖锐的话”，不再仅仅与政治激情发生共鸣，而追求更深、更新的精神，追求戏剧的审美价值。暂时不能满足这些要求的话剧面临危机：观众锐减，好戏难求，“水土流失”——编剧“触电”、导演改行、剧团开店……昔日盛况不再。戏剧界人士开始反思中国当代戏剧自身存在的问题。一种意见认为，话剧之所以没人看，是因为太守旧，不能突破传统，主张大力吸收西方“现代派”的观念和手法；另外一种意见则相反，认为话剧之所以遭到观众冷遇，是因为它不能发扬“五四”启蒙主义的“战斗传统”和现实主义的方法。前者主要面向西方，后者主要面向本国的现代传统，以求得问题的解决。于是就有了所谓“戏剧观”的大讨论。这次讨论从1981年持续到1986年前后，发生了不小的影响，它在客观上反映着20世纪80年代中国戏剧在探索实验、拓展创新中救亡图存的历史要求。这次讨论既是被“剧本创作座谈会”造成的严峻形势逼出来的，又是对那次政治干预艺术的“座谈会”的反驳和

软性的抗拒。20世纪80年代中国总的文化态势究竟与以往大不相同了。改革开放的步伐不可能停止,中国现代化的大势已经不可阻挡,在思想解放运动中重新兴起的以自由、民主、科学为要义的启蒙精神与现代意识也就不可能重被消解。这样,戏剧也就不可能再按照政治守旧势力的意愿放弃自由的追求,从而在精神上萎靡下去,甘做“工具”或“玩物”。这使得“戏剧观”的讨论成为可能。

所谓“戏剧观”指的是什么呢?人们的理解并不一致。照字面看,就是对戏剧的作用与本质的看法,尤其是戏剧的编、导、演所表现出来的对戏剧的作用与本质的看法。说白了,就是戏剧与生活的关系,亦即戏剧应该写什么、演什么?怎么写、怎么演?早在1962年,导演黄佐临为打破戏剧表现方法的单一与贫乏,提出了“戏剧观”问题。20年后戏剧界重提这一问题,显然是反映了戏剧对自由发展的企求,即突破陈规旧套、寻求探索前进的多种可能性。然而当艺术无力冲破政治体制的束缚时,所谓“自由发展”也只能是在艺术自身的一些技术层面上打转转而已。本来在《假如我是真的》受挫之后,戏剧首先面临的问题主要地不是“如何”反映生活现实,而是“如何”摆脱政治干预,亦即艺术民主和创作自由问题。沿着这个路子,就应该继续努力冲破极左思潮的束缚,以启蒙理性和现代意识推进思想解放运动,恢复戏剧的“人学”定位,坚决摒弃那种依托于文化专制主义的“非人”、“去真”的伪现实主义,真正恢复我国“五四”现实主义的传统,把“真实的人”树立在舞台上,真正实现现代人在精神领域的“对话”。至于艺术表现的方法、舞美技术的革新,则完全可以各式各样、自由选择。但是,80年代的“戏剧观”大讨论,却只有少数人注意到了这些问题,他们的意见在1981—1983年有所表露。如批判戏剧充当政治工具造成的“假、干、浅”,要求揭示“人”的真实性和丰富性,指出“观众厌弃

肤浅的乐观主义,要求舞台诚实,有远见,有真正的思想力量”^①。但这些切中时弊的见解很快就被越来越多的学术性、技术性的争论淹没了。有些人推重“现代主义”,这没有错,但把“现实主义”作为攻击和否定的对象就错了;有些人拜布莱希特为师,这也没错,但把否定斯坦尼斯拉夫斯基作为前提,就大错特错了。“现代主义”作为艺术流派与方法,它是对现实主义的超越,但中西文学艺术在“走向现代”的发展中,从未排斥过真正的现实主义。所谓“戏剧要现代化就只能采用现代主义”,这是一种肤浅而幼稚的见解。至于斯坦尼斯拉夫斯基的“体系”,其“人学”内容与现实主义精神远比布莱希特的“新见”更切合中国戏剧摆脱政治束缚的要求,而布氏的“叙事剧”理论倒是极易与中国习见的“政治化”相沟通。斯坦尼斯拉夫斯基又刚刚在“文革”中被极左派批判、否定过,正应借“拨乱反正”,恢复这位经典戏剧家的地位,恢复戏剧的“人学”定位与现实主义传统。可惜讨论者与历史的要求擦肩而过,他们错把舞台上要“写实”(现实主义)还是“写意”(现代主义),理论上尊斯氏还是尊布氏,当成了争论的焦点。当然,讨论者之所以绕开根本问题,也是迫于政治压力。当时周扬从马克思主义的人道主义出发,强调“以人为本”,提出社会主义的“异化”问题,这对戏剧界的思想解放是颇为有利的^②。但周所代表的启蒙的文化立场,遭到了左倾“理论权威”的反对,他们否认“以人为本”、否认社会主义的“异化”,重弹左倾老调,开展所谓“清除精神污染”、“反对资产阶级自由化”的政治运动。这一运动虽然由于改革开放的大势而没能继续下去,但它对包括戏剧在内的文学艺术

① 胡伟民:《话剧要发展,必须现代化》,《人民戏剧》1982年第2期。

② 周扬指出:这种“异化”在经济领域的表现就是违背客观规律的瞎折腾,在政治领域的表现就是公仆变官僚、民主变“主民”(即专制),在思想领域的表现就是个人崇拜、精神奴役。见他的文章《关于马克思主义的几个理论问题的探讨》(《人民日报》1983年3月16日)。话剧《假如我是真的》所表现的,正是社会主义政治领域的“异化”现象。

的健康发展,施加了极为不利的影响。正是在这样的政治压力下,“戏剧观”的讨论基本上是收敛思想的锋芒,只在一些艺术自身不成问题的问题上争来争去——认同“第四堵墙”与推倒“第四堵墙”,“制造舞台幻觉”与“破除舞台幻觉”,强调“假定性”与追求“逼真性”,制造“间离效果”与达到“共鸣效应”,看好“写意”与注重“写实”……等等,这些问题本来完全都是两可的,两者均可出好作品,也可出坏作品,无须非此即彼地争论不休。这种主要在形式、方法和技术上用劲的“讨论”,虽然对活跃戏剧思维、拓宽戏剧的路子不无裨益,但终因忽略了思想解放的根本问题而丧失了推进戏剧大繁荣、催生更伟大作品的机会,也为20世纪90年代戏剧的精神萎缩——“物质化”、“技术化”不良倾向种下了前因。这种忽视深层价值观念的转变而表面上急切“求新”、“求变”的现象,叫人恍惚觉得“欧洲的文艺史潮,在中国毫未开演,而又像已经一一演过了”^①。

四

尽管“戏剧观”的讨论有很大的局限性,但在80年代那样的文化态势之下,有不少戏剧家(编、导、演)仍然是在坚持思想解放、坚持启蒙精神的前提下进行戏剧探索的,他们并没有停止追求真正的“戏剧精神”——灵魂的“自由对话”与“平等交流”。1980—1989这十年的戏剧探索之路,是既充满曲折反复又充满创造精神的。在精神指向上,从对社会问题的暴露与批判,到对历史、文化的追问与反思,其间贯串着对人性和人的灵魂的探秘与拷问;在创作方法与表现手段上,则从摈弃“非人”、“去真”的伪现实主义、伪浪漫主义(所谓“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”),恢复以真实、深刻表现“人”为最高原则的现

^① 鲁迅:《〈奔流〉编校后记·十一》,《鲁迅全集》第7卷,第186页,人民文学出版社1981年版。

实主义传统,到学习、借鉴现代主义。这里所说的“探索”,包括两个重要方面。一是1982年以北京人艺演出小剧场话剧《绝对信号》为开端的小剧场运动,下文将有论述。二是各类大剧场戏剧在思想与艺术上的革新创造。大剧场的革新有三种情形:

一,坚持传统现实主义的“写实”方法,在结构、语言、表演上虽有创新但不越常规,追求的重点是表现对生活的新发现、新思考,如《红白喜事》(魏敏、孟冰、李冬春、林朗)、《下里巴人》(姚远)、《天下第一楼》(何冀平)、《明月初照人》(白峰溪)、《小井胡同》(李龙云)、《田野又是青纱帐》(李杰)、《昨天、今天和明天》(郝国忱),以及香港的《我系香港人》(杜国威、蔡锡昌)等。

二,吸收小剧场探索、实验的成果,以现代主义的“写意”方法,表现思想和艺术上的新探索,导演手法与观演关系均有突破常规的新变化,如《WM(我们)》(王培公)、《一个死者对生者的访问》(刘树纲)、《芸香》(徐频莉)、《屋外有热流》(贾鸿源、马中骏)、《寻找男子汉》(沙叶新)、《魔方》(陶峻等)、《初恋时我们不懂爱情》(费明),以及台湾的《暗恋桃花源》(赖声川)等。现代主义在台湾、香港大抵始于20世纪70年代,在大陆则是在80年代才出现的。

三,将以上二者融通、结合起来,去其“偏”,取其“精”,造成一种崭新的剧本样式与舞台呈现,如《狗儿爷涅槃》(刘锦云)、《桑树坪纪事》(朱晓平、杨健、陈子度)以及90年代才正式搬上舞台的《洒满月光的荒原》(李龙云)、《大雪地》(杨利民)等。

这三个方面的探索实验、拓展创新,对改变中国当代戏剧多年来僵化陈旧的戏剧思维和“做政治工具”导致的单一、贫乏的舞台观念,起了重大作用。收入本书的二十多个剧本,有一大半都是从这10年的众多优秀剧本中遴选出来的,它们以不同的题材、主题,不同的形式、风格,体现了改革开放年代戏剧艺术的自由精神,体现了启蒙理性和现代意识在中国舞台上的高扬。

在入选剧本中,《红白喜事》、《下里巴人》、《天下第一楼》,以及《我系香港人》,可以代表那些以现实主义的“写实”手法取胜的剧作。它们的手法基本上是传统的,但立意却是新的。《红白喜事》的“戏”出在儿女亲事的“风波”中,在完全写实的农村风俗画的图景中,透过血肉丰满的人物形象,揭示出了一个富有时代意义的沉重话题:“老革命”自以为能“领导一切”,但深入骨髓的封建专制意识却使其挡了年轻人的道,在改革开放的新时期成了历史进步的阻力。《下里巴人》也是80年代一个颇有影响的现实主义话剧,剧人写剧人,取材“文革”经历,描摹悲喜人生,可谓是《闯江湖》的当代续篇。此剧虽不如作者后来的《商鞅》有名气,但我们特别看重它在当时语境下的开拓性意义。它写一个县的小剧团在“以阶级斗争为纲”的年代挣扎求生的酸甜苦辣,手法上一扫公式化、概念化旧习,以真实细腻的白描手法,写出了底层人物的血肉与灵魂。被称为“京味戏”代表作的《天下第一楼》同样属于这一类现实主义之作。老北京的故事,浓厚北京味儿的语言,以及世事沧桑中的“历史感”,都显示着对老舍《茶馆》戏剧传统的继承,但结构、立意均有新的拓展。主要人物卢孟实不是像《茶馆》那样在“人像展览”中被散文化地搬上舞台的,他始终处于戏剧冲突漩涡的中心。卢孟实参与其中的这家饭店的兴衰史,戏剧化地展现在观众面前,折射出一种既传统又极富现实意义的人生哲学和为人之道——比“权”和“钱”更可宝贵的财富是人格的尊严。《我系香港人》剧中没有写实的中心人物,它以香港一百多年的历史变迁为线索,连缀着一个个“活报剧”式的片断,勾勒了一幅洋洋洒洒的沧桑图卷。从1841年英军登陆,一直写到20世纪80年代的选举,通过对历史的回顾与对未来——97回归的前瞻,表现了自尊自信的香港人的心声:对香港的“一份责任,一份归属感”,希望“我们的国家不断变好”,香港也就一定会变好。值得注意的是,该剧的舞台呈现方式与大陆、台湾明显不同:不仅在

舞蹈、流行歌曲、多媒体布景方面流露出大众文化的娱乐性追求,而且在语言上中文英语交替使用、俚语俗话不拘一格,这都是香港文化的真实写照。

在80年代,现代主义的“实验话剧”,以“先锋”精神进行大胆探索,也取得了举世瞩目的成绩。选入本卷的《WM(我们)》、《一个死者对生者的访问》、《芸香》以及台湾的《暗恋桃花源》等剧,就是以不同的风格和手法,体现着这种探索创新精神的。《WM(我们)》是为国际青年年创作的一部中国青年生活题材的话剧。此剧的舞台语汇完全是象征、写意的,对传统方法是一次反叛性的突破,强化了年轻人痛苦探寻生活道路的内在张力。在对“文革”中产生的特殊群体“知青”的命运和遭遇的渲染中,特别是通过对七个青年人爱情、工作的波折的表现,人们可以感受到该剧对“文革”反人本质的批判,看到剧作者和导演王贵将艺术探索和精神探索结合起来的锋芒和锐气。因此,该剧既好评如潮,又遭极左保守势力的颇多非议。《一个死者对生者的访问》是刘树纲系列实验话剧中影响最大的一部作品。“故事”是以荒诞的形式“演”出来的:主人公叶肖肖在公众场合与歹徒搏斗被害,死后的他逐一走访当时在场的目击者,以使良心和正义得到彰显。该剧借鉴了表现主义手法,从对人性和人的心灵的深沉拷问中,写出了当代人的某种悲剧性。同样是当代人的悲剧性,在《芸香》中的揭示更加别具一格。新婚之夜新娘叶子双目失明,仅可感到一点烛光。新郎阿果为她点上蜡烛,“一条由烛光组成的‘之’字形路,通向遥远”。随着这伸向远方的烛光,阿果出走了,叶子开始了漫长的几十年(包括青年、中年、老年)的“痛苦的等待”。好心的表哥为了安慰叶子,不时送来他自己“创作”的一封封阿果的情书。叶子做了一只专放情书的漂亮箱子,放上防虫的芸香,并在家前屋后以至房间里处处种上芸香。直到有一天,她发现生命所系并全力呵护的那满箱子的“情书”不过是一张张白纸,而阿果已另有新欢,

她用斧头砍死了丈夫。此剧结构十分精巧,于象征、荒诞之中表现出中国女性的爱的执著,也透出了某种人生况味——“等待”与“希望”的虚妄。这是一出荒诞悲剧。《暗恋桃花源》则是一出大时代的悲喜剧,从艺术方法上说,此剧一般被认为是一台充满“后现代”探索精神的“元戏剧”(metatheatre,又译“后设戏剧”),即“戏”中套“戏”,“景”中有“景”,凸显生活现实圆融、共存的原初整体性。剧中展现的是:两个剧组同时都与剧场签定了当晚排演合同,公演在即,互不相让,于是他们不得不轮番上场彩排。这样,几段古今交错、异地相关、悲喜交集的人生图景便呈现在观众面前,其中有对爱情、艺术的追求,有社会、政治的遭际,蕴涵着作者对人的生命状态的深度反思。

上述两条探索路线的交汇、结合处,出现了第三种更受欢迎的话剧剧本写作和舞台演出的新样式:既重“再现”,有现实主义“写实”的逼真性,又重“表现”,有现代主义“写意”的假定性;辩证地兼收并蓄,兼有“戏剧体戏剧”与“叙述体戏剧”两方面的优势;不仅着力于人物形象的刻画,而且注重舞台表演的出新。学术界往往以“新现实主义”称谓这类作品。选入本卷的《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》、《洒满月光的荒原》、《大雪地》就是从这一类剧本中选出来的。《狗儿爷涅槃》不仅是刘锦云的代表作,也是中国大陆新时期话剧创作的重要成果之一。狗儿爷这一独特形象的塑造,一扫1949年以来写农村、农民的旧框框和文学教条,尤其是摆脱了“阶级矛盾”、“路线斗争”之说的束缚,真正画出了农民之魂。狗儿爷对土地的深入骨髓的迷恋,代表了中国农民几千年积淀而成的心理定势和精神特征。话剧为了表现农民之魂,赋予舞台以充分的时空自由,把现实主义与现代主义熔于一炉,使丰富的历史文化底蕴得到了精彩的表现。《桑树坪纪事》以“文革”为背景对中国农民的贫困、愚昧及其忍受压迫、挣扎求生的悲剧命运,是揭示得颇有深

度的。但该剧更大的成就是在舞台呈现方面。导演徐晓钟在谈到这部戏的舞台创作时说：“一切新的、外来的观念、演剧原则、舞台艺术词汇，还是需要与我们民族的传统美学原则相结合，和中国传统的欣赏习惯相结合……我个人想追求既破除生活幻觉，同时又创造一种和中国民族、民间审美相适应的诗意幻觉（叫做诗化的意向）以及形式与内容的完美结合。”^①为了实现“诗化的意向”，作者化用了以歌舞说故事的传统戏曲的美学原则，重在“写意”、“表现”，又吸收了西方“现代派”戏剧的象征主义、表现主义的某些手法，甚至连古希腊戏剧的“歌队”也加以采用，从而创造出一种融歌、舞、剧为一体的新型话剧。呈现在观众面前的，是一幕幕动人心魄的当代悲剧。一个惨烈的“围猎”意念笼罩全剧：第一，极度贫困使人们丧失理性，他们为了生存而相互“围猎”。第二，为了满足“脑系们”在公社革委会成立庆典上的吃喝，农民被迫要把唯一的耕牛“豁子”献出来，这表现着权势者对老百姓的“围猎”。第三，全剧高潮是村民对他们视为“命根根、心尖尖”的老耕牛“豁子”的“围猎”。从这悲愤、惨烈、令人震撼的场面，我们不仅能感受到无辜者的屈辱、冤怒和对“文革”的抗议，而且剧中一切被侮辱被损害者（如王志科、彩芳、榆娃、青女等）的悲剧，都在这里进行了总体性、象征性的渲染与烘托。80年代戏剧的“人学”探索（对人的本质把握）与“剧学”创新（舞台语汇的变革）在这出戏中得到了相当完美的结合。

总之，20世纪80年代这10年，是现代“戏剧精神”得到发扬的10年，也是敢于对“十七年”和“文革”说“不”的10年。诚然，在这一时期，政治界、思想界、文化界（包括文学界和戏剧界）尽管都掀起了一股不小的“叛逆”思潮——反思既成的秩序

^① 《悲壮的历史画卷，精美的舞台创作》（首都文艺界座谈话剧《桑树坪纪事》），人民日报1988年2月23日。

和走过的道路,但这种“叛逆”全是由“文革”的罪恶和灾难激起的,尚缺乏启蒙理性的深度和广度。恰如一时的“沉船”被救起之时,不论是普通乘客或是船长大副,其意愿和行动都会暂时一致,虽然也思想解放、激昂慷慨,但是大都会将罪过推向天灾或海盗,尚不能深思自问,更不能反省船体之破旧、舵手之专制、航向之错误、船民之愚昧。如此“反思”,是很容易回到“沉船”老路的。因此,这10年的戏剧,在反思历史、揭示现实的“真”和“深”上就受到了不小的思想局限,艺术上的独创性也难以做到尽善尽美的发挥。这样,划时代的经典之作(作品和理论)就难以产生。然而,不管怎么说,这10年的戏剧创作和批评,在价值取向上不仅有大进步,而且是指向未来的。人们初步以启蒙理性重新审视一切问题,对长期统治文学和戏剧的左倾教条主义和政治实用主义及其所支撑的戏剧模式,进行了批判和否定。这种批判和否定在50、60年代也曾出现过,只是微弱而短暂,迅即被主流意识形态压了下去。而80年代这一次,却乘改革开放之势,成了“气候”,酿为“思潮”,虽遇僵化保守势力的阻挠、破坏,终能破冰前进,在理论和创作实践上大大改变了中国当代戏剧发展的趋势,使戏剧的思想空间和艺术空间都得到了空前的扩展。这10年的许多优秀剧作,如上所述,在物质外壳和精神内涵上都有些新东西,它们生动地体现了中国人百年来苦苦追求而屡遭挫折的那种思想解放的精神状态。只有这时,戏剧才实现着“人”在精神领域的“对话”,初步放出了“人”的精神自由之光。这10年的戏剧是继20世纪40年代我国话剧的“黄金时代”之后的又一个高峰,说它具有里程碑意义也不为过。

五

小剧场戏剧运动,对我国现当代戏剧的革新与发展具有不可替代的先锋、桥梁作用。作为主流戏剧的“对立面”、“反叛者”,实验性是它的根本特征。它以处于边缘的先锋精神挑战

传统戏剧模式和戏剧生态。它既是思想和艺术探索的“实验室”，又是戏剧遇到生存危机时的“避难所”和“栖息地”。大陆的“十七年”和“文革”时期，“大一统”的政治化戏剧不可能有“小剧场”，台湾 50、60 年代的“反共抗俄”戏剧，也不可能“小剧场”。尽管台湾接受西方现代主义、后现代主义戏剧的影响比大陆早 10 至 20 年，但小剧场戏剧运动较大规模的兴起，不论大陆还是台湾都是 20 世纪 80 年代的事。1980 年 7 月，在台湾“第一届实验剧展”中，兰陵剧坊推出了金士杰导演的两个戏《包袱》（集体编剧）和《荷珠新配》（金士杰编剧），小剧场戏剧由此而始。在大陆，1982 年 11 月，北京人民艺术剧院在小剧场演出了高行健编剧、林兆华导演的《绝对信号》，被戏剧界公认为小剧场戏剧运动的开端。大陆的小剧场戏剧，开始时探索实验意识颇强，但有的则不过是一种应对大剧场营业失利、难以为继的无奈举措，有的则丢弃前卫、先锋精神，变成商业剧了。1989、1993、1998、2000 年，曾分别在南京、北京、上海、广州举办小剧场戏剧节暨研讨会，其中影响最大的是 1989 年 4 月在南京举办的那一次。那是小剧场剧人的首次聚会，又是 80 年代戏剧解放的“最后的盛宴”。有来自北京、上海、南京、广州及江苏省、黑龙江省的十家话剧院团，展演小剧场剧目 13 个，如《绝对信号》、《火神与秋女》、《欲望的旅程》、《天上飞的鸭子》，以及具有强烈前卫精神的现代派话剧《屋里的猫头鹰》、《亲爱的，你是个谜》和《一课》等，还演出了一些外国优秀剧目以供观摩。

入选本卷的小剧场剧本，有《绝对信号》（高行健）、《天上飞的鸭子》（赵家捷）、《同船过渡》（沈虹光），以及台湾的《荷珠新配》（金士杰）。《绝对信号》从内容来看是一出挽救失足青年的社会问题剧，但其舞台呈现的形式和方法却是全新的、实验性的。剧作者是一位学者型的作家，理论思考和创作实践的结合是他的独特优势，这使他成为中国现代派实验戏剧的先行者。该剧把人物放在一列行进中的火车车厢内，这也是一个四面无

“墙”、直通观众心灵的舞台。在表现青年黑子从颓唐到新生，从内心矛盾到决然与车匪决裂的历程时，略去了现实的情节铺排，以现代派手法烘托出人物的内心冲突，叫观众能“看到”人物的回忆、想象以至梦境里的幻觉，从而产生一种精神的冲击力。“傅尔故事三部曲”之一的《天上飞的鸭子》，也是我国80年代小剧场话剧的一部代表作。“天上飞的鸭子你就当盘菜呀！”人们在头脑里所想的与在生活中实实在在所面对的，其差距之大总是叫人“出洋相”。作者赵家捷擅长喜剧之作，他献出的“笑”虽说是针对这种“洋相”的，但以温和的幽默取胜，与传统的讽刺喜剧有所不同，其“幽默的笔法，做到谑而不虐的程度，要比正儿八经的讽刺有趣，也有效得多”^①。剧中的主人公傅尔善良、朴实，耿直得带些“傻气”。他想找到自己的意中人，但在种种系于生活矛盾、令人尴尬无奈的误会和巧合中，他诚实的作为却往往使他进退失当、十分可笑。通过傅尔与几位性格不同的女性的交往，在笑声中暴露了人性弱点和世相百态，也折射出新时代生活潮流之涌动和青年人不同的追求。该剧的演出形式完全打破了观演区的界限，演员与观众得以零距离接触，令人耳目一新，也更适用于小剧场。《荷珠新配》对京剧《荷珠配》进行了脱胎换骨的改编，以剧情、语言、表演的“前卫性”轰动台湾剧坛，成为台湾小剧场运动的翘楚之作。这是一出喜剧，它用象征和隐喻的手法，对经济高涨中的台湾社会人心进行了讽刺。它把原剧婚嫁故事中的阴差阳错置换为追求金钱中的误会巧合。“现在到底谁是爸爸？你还管谁是，有钱的就是！”剧中人个个以假面互相作弄耍诈，演出一场场的闹剧，形式上将戏曲“丑”行、话剧、相声、双簧熔于一炉，具有极好的剧场效果。

^① 陈白尘：《关于〈傅尔外传〉的一封信》，《赵家捷剧作选》，第2页，中国工人出版社2002年版。

至90年代,大陆小剧场戏剧仍有创作和演出,虽有《思凡》(孟京辉)、《留守女士》(乐美勤)、《一个无政府主义者的意外死亡》(黄纪苏、孟京辉)等作品仍在坚持探索、实验,但总体趋势已经弱了下来,且走向多元——既有实验的,也有商业的,还有靠向主流的。本卷所选《同船过渡》(与《幸福的日子》、《临时病房》共称“同船过渡三部曲”)旨在呼唤人与人之间的相互关爱、和谐共处,有一种温暖的诗意。年轻的刘强、朱玲夫妇与退休教师方奶奶同住一套单元房,拥挤不堪,想通过征婚把老人嫁出去。不料征来了船员出身的高爷爷,两位老人相濡以沫的真情实感深深打动了年轻人。但是当他们决定接高爷爷来同住时,他却去世了。方奶奶挂起一长串纸船,意在迎高爷爷返航归来,但纸船却成了祭奠善良老人的纸钱。中国城市住房拥挤是一个严重的社会问题,当然不应也不可能用居住者的情感关系来解决,如果这样理解,此剧便有“瞒与骗”之嫌了。但作者强调了“船”与“同船过渡”的意念,才使全剧有了还算统一的诗化意境,实现了“爱”与“和谐”的主题。

六

1990至2000年,这是20世纪的最后10年,对戏剧来说,这可以说是“黄金时代”过后的一个平庸时代。“八九”政治风波极大地影响了中国人的精神状态,极左僵化势力卷土重来,“企图利用‘风波’带来的机会,否定改革开放的巨大成就,把中国重新拉回到老路上去”^①。虽然现代化进程已不可能止步,但政治改革滞后与不规范市场经济的推进,使整个社会“物质化”、“平庸化”,腐败现象愈演愈烈,知识分子遭遇精神的麻木和萎缩。在文化的艰难转型中,信念淡薄,价值混乱,虚假与平庸几乎渗透到一切领域。“样板戏”重新登台,就发生在这一时

^① 田纪云:《怀念小平同志》,《炎黄春秋》2004年第8期。

期,这既说明极左思潮的抬头与落伍者的恋旧,也说明在政治、经济挤压下艺术创造力的贫弱。年轻人则是“玩”它的物质外壳,或借以调侃“红色经典”。无疑,这一切对戏剧的健康发展是极为不利的。在一个只盯着“钱”和“权”、没有了自由的“梦想”和“诗情”的社会,怎么会有好的戏剧产生呢!总体说来,90年代是戏剧精神枯萎、舞台虚假繁荣的时代。文化生态发生了一些新的变化:有体制内的“主旋律”戏剧,有准体制、半官方的商业戏剧,还有知识分子坚持的艺术剧,三者时有联系,互有交叉和转化。体制内的种种戏剧评奖和汇演活动,对戏剧的生存和发展虽有一定作用,但很快就变成了装饰政绩的手段。花大钱搞“工程”戏,使戏剧的创作和评价都体制化、组织化,失去艺术的独立性和创造性。在如此背景之下,90年代戏剧演变的趋向有三点值得注意:

首先,强化戏剧的物质外壳,以舞台装饰的华丽“奇观”(spectacle)掩盖戏剧精神内涵的贫弱,此曰“奇观化”。此风先在戏曲舞台兴起,后波及话剧。

其次,戏剧之舞台性的强化大都以排拒作为思想载体的文学为代价,因此,90年代戏剧文学走向衰微——这与人的精神贫困的趋势是同步的。广为流行的一个说法是:“一流的舞美,二流的表导,三流的编剧”。此说虽不准确(没有好的思想精神为支撑,纯外壳的舞美不可能成一流),但多少说明了“奇观化”这一流弊的存在。

再次,与以上两点相联系,戏剧之“玩”的功能被大大膨胀,而其触人情思、给人美感的功能则大大削弱。所谓“玩”,所谓“乐”,多停留在感官刺激的层面上。这是对不规范文化市场的迎合,也是对政治高于一切的“反动”(也隐含着顺从),更是精神贫困、物欲横流的表现。古人曰“君子乐得其道,小人乐得其欲”。在90年代,乐得戏剧之“道”的人越来越少,而乐得戏剧之“欲”的人却越来越多了。不少以票房为指归的戏,包括一些打

着“先锋”旗号的小剧场戏剧，都是以“玩”取胜的。这种戏作为戏剧生态中的一类，亦为观众所需，但如果成了趋势，就不是一种健康现象了。

90年代的戏剧尽管总体上呈下滑趋势，但由于整个社会仍在缓慢而曲折地向着现代化演变，转型中的文化也或明或暗、或轻或重地循着启蒙主义与现代性的路子向前发展，80年代的精神传统并未完全断绝，因此，仍有一些好的和比较好的戏搬上了舞台。如话剧《商鞅》（姚远），虽然导演对其施加了“奇观化”的装饰，仍不失为一出思想、艺术均见佳的好戏。其他值得提到的比较优秀的话剧，还有《正红旗下》（李龙云）、《生死场》（田沁鑫）等。本卷选入的是杨利民的《大雪地》、李龙云的《洒满月光的荒原》和赵耀民的《良辰美景》。

学术界一般把《地质师》看作杨利民的代表作，但我们选了《大雪地》，因为此剧的历史眼光和文化批判力更强，在专制主义吞噬人的个性的时代具有强烈的现实意义。如果说《假如我是真的》触及的是社会主义时期权力的“异化”问题，那么《大雪地》则揭示了在社会主义时期“异化”了的权力统治下，人自身的“异化”问题。黄子牛本是个心灵手巧的工人，是钻井队所倚重的人物。但是，他小心翼翼地讨好领导，一切听从“组织”安排，一步步放弃了个人对人生价值的追求，人格严重萎缩。当历史新时期到来时，他一无所长，成了一个谁也不需要的人，最后冻死在茫茫大雪地里。与黄子牛的个性毁灭的悲剧不同，剧中另外一些人却在严酷的生活中努力捍卫个性、抵制“异化”，逐渐找到了自己新的生活位置。这一哲理抒情剧在艺术上也颇成功，它把握三十多年的历史跨度，笔触从荒原到城市，从工人家庭到企业高层，情节丰富，舒展自如，在对油田开发的历史透视中，展现出人物的精神图象，处处发人深思。

李龙云的《洒满月光的荒原》实际上在80年代末就产生了，所以它带有那个时代所特有的思想和艺术的强烈探求精神。

从《有这样一个小院》(1978)到《小井胡同》(1982)再到《洒满月光的荒原》，李龙云的戏剧创作透视社会与人的目光越来越深邃，最后以深沉、细腻、悲壮之笔，“诗意”地探讨人性与人的生命意识，赋予戏剧以当代悲剧之美的巨大震撼力。该剧以奥尼尔式的表现主义和象征主义手法，多时空、多层次地展现人物的心路历程，每一个精神的节点都沉甸甸的。在落马湖一群“知青”拓荒者——于大个子、马兆新、毛毛、苏家琪、李天甜、宁姗姗、细草……等人生活、爱情的描写中，叫人感受到“人的两次信仰之间”那一片精神的荒原，从而见出剧作家揭示人性之真、人性之美的功力。这是一部探索人的精神王国的悲剧，在当代戏剧史上占有重要地位。

赵耀民也是80年代成长起来的剧作家，擅长灰色幽默，以荒诞“悲喜剧”《天才与疯子》(又叫《灰色浪漫史》)等剧作而闻名。这里选入他的《良辰美景》，不仅因为其“悲喜剧”特色仍是作者一贯风格的表现，而且还因为此剧创作、演出于1996至2001年间，带有“世纪之交”的某些文化特征——它的题记就是“谨以此剧送别二十世纪”。本是一出名为《穿上戏装》的小剧场话剧，改本在大剧场首演是2001年的事，而文学本则发表于1999年。写的是四代相传的昆曲名角吴一蕉一家在20世纪最后二十多年的悲喜人生。“文革”后已入老境的吴一蕉要把自己的精湛艺术传下去，却陷于文化转型期的矛盾与痛苦之中。家庭、伦理、艺术、爱情，它们与社会大环境相联系，形成一个个尴尬棘手的问题包围着这个艺术之家，一切都被搅乱了，事事都不能得其所。为了“国宝”艺术的传承，女弟子锦绣(她是吴家不爱昆曲的次子吴济余的恋人)被收为吴一蕉的夫人，而吴元(锦绣与吴济余的私生子)本是孙子却成了“小儿子”，陷于呼生父为“二兄”的荒唐中。“国宝”级艺术当然不能失传，但牺牲爱情、扭曲人伦的代价实在太大了。锦绣在一度辉煌之后毁灭了，她的儿子吴元也弃昆曲而成了“歌坛妖星”，但吴家的那幢

像昆曲般古雅的小楼被原封不动地保存了下来,变成“吴派艺术纪念馆”,吴一蕉的身影、唱段永远留在了人们的记忆里。“世纪末”的文化“盘点”与文化反思,有价值的守护与重估,有历史的回顾与前瞻,这使该剧获得了较为深刻的文化意蕴。

当人们站在 20 世纪的尾端和 21 世纪的起点上回顾过去百年、五十年、尤其是近二十多年戏剧的历史经验和教训时,感触多多。对那些长期积累的问题(政治的,思想的,理论的,艺术的……)的讨论和解决,我们寄希望于中国未来经济发展、政治改革带来的新时代、新环境。我们坚信,中国戏剧是有未来的。只要人类还有公开展示生活体验、进行“心灵对话”的要求,戏剧就不会被任何其他娱乐方式所取代。

2008 年 3 月 28 日完稿,4 月 3 日改定

再论戏剧性

——兼答张时民博士的质询

董 健

正如同谈“人学”就不能不谈“人性”问题一样,讨论“戏剧学”,自然就必须讨论“戏剧性”的问题。几年前,为了编著《戏剧艺术十五讲》这本供大学“通识教育”之用的戏剧学教材^①,我先在《戏剧艺术》2003年第6期发表了《戏剧性简论》一文,随后此文也就成了教科书中的一讲。张时民博士在《江海学刊》2008年第3期发表《关于戏剧性的构成》一文,对我的观点提出了批评和质询,并陈述了他的一些想法。我由衷地欢迎这些批评,并很高兴与批评者进行对话。现在学术界尚缺乏认真讨论问题的风气,我们就应该以实实在在的行动,促成这种风气的形成。现在大家都在纪念改革开放30年,提倡新一轮的思想解放。我也愿这次借着回答张时民博士的质询,顺便补充我在戏剧性问题上的一些想法,并借此向学界朋友们请教。相信问题的讨论一定会得到深入。

^① 此书由北京大学出版社2004年作为“名家通识讲座书系”出版,2008年台湾五南图书出版股份有限公司作为“人文讲堂”系列出版,改名《戏剧艺术的十五堂课》。

90年代以来我国戏剧文学的颓败之势 使我更加有针对性地坚持戏剧性的两分法

其实我对自己那篇简论戏剧性的文章并不满意,我指责别人“只谈了一半戏剧性”,可我自己谈得也很不全面,尤其缺乏思想、精神上的深度和高度。现在看来,我在戏剧的技术层面上谈戏剧性谈得多,而未能在人的精神层面上把这个问题深入地挖掘下去。在纯技术层面上讲戏剧性,讲一些戏剧常识问题,对接受素质教育的在读大学生虽然不无帮助,但弱化了思想、精神方面的启蒙主义教育,应该说是很不够的。至于对当前我国戏剧创作和批评的实践来说,尤其对那些正为“创作苦闷”所折磨着的戏剧家来说,这种纯技术层面的讨论,就更没有什么意义了。我在2005年曾撰文指出:“旧轨道”上的左倾教条主义和“新路子”上的市侩哲学联姻,“权势”与“金钱”结盟,“政治”与“市场”勾连,社会风气和文化态势为之一变,人文精神衰微,戏剧之“人学”定位动摇,正是这一切造成了90年代以来中国当代戏剧在精神层面上的严重萎缩^①。那是多少触及到一些要害问题的。但此前撰写《戏剧性简论》时,还未能将这一主旨贯串其中。显然,离开对一定时期社会状况、文化特征和人的精神状态的分析,是谈不到戏剧性的要害之处的。在一个精神匮乏的时代只讲物质性的“技术”,尤其对戏剧这样的精神产品来说,不仅无益,而且有害。

张时民博士的质询,显然是由我的戏剧性的两分法引起的。如果仍如往常只讲一个“戏剧性”,自然就不会产生什么二者“构成关系”的问题了。所以还得从这个两分法谈起。

“戏剧性”,这是一个被人们谈得很滥、被赋予了过多技术性内涵的老话题。但我想带着自己对戏剧命运的感受和思考,

^① 见2005年第3期《当代戏剧》(西安)、2005年第4期《中国戏剧》(北京)。

包括我本人的爱好和倾向,来研究这个问题。90年代以来我国戏剧文学的颓败之势,使我更加有针对性地坚持戏剧性的两分法。通常都把剧场、舞台的演出看作戏剧的“终端”、“最后的完成”。但这一观点经常被简单化,导致夸大剧场、导演、演员的作用,而大大忽视了剧作家和戏剧文学,就像那个傻子以为只是最后一个烧饼才填饱了他的肚子。于是我将戏剧性区分为“文学构成中的戏剧性”与“舞台呈现中的戏剧性”,分别进行了论述。“文学构成中的戏剧性”对应英语 Dramatism(或 Dramatic);“舞台呈现中的戏剧性”对应英语 Theatricality(或 Theatrical)。前者是偏向于“精神”的、“灵”的、“内在”的,以人的“思维”、“语言”(文字)为载体;后者则是偏向于“物质”的、“肉”的、“外在”的,以人的“身体”、“声音”为载体。张时民博士是完全认同我的这个“两分法”的,并赞之为“戏剧性内涵研究的重要收获”;只是对二者的构成关系,持有不同意见,并建议将 Theatricality(舞台呈现中的戏剧性)改译为“剧场性”。然而如果真的将这个与 Dramatism 对称的 Theatricality 改译为“剧场性”,那么我的戏剧性的两分法至少在汉语语言表达上就已经不存在了(请注意,我讲的是“两种戏剧性”,而不是“戏剧性与剧场性”)。因此,对这个问题,就不能不“慎思之,明辨之”了。

诚然,分别从文学性和舞台性两个方面来观察和分析戏剧,并不是我的新发明。从亚里士多德以来,谈论戏剧的人差不多都是这么做的。但稍有点新异之感的是,我在汉语世界里第一次非常明确而具体地提出了两个互有联系和区别的概念:“文学构成中的戏剧性”与“舞台呈现中的戏剧性”。尽管这个想法也是在前人研究的基础上产生的,但与我本人长期以来对戏剧问题的思考也密切相关。早在20世纪60年代我在陈中凡门下读“中国戏剧史”研究生时,就经常遇到所谓“案头之曲”(戏曲剧本文学)与“场上之曲”(戏曲演唱艺术)的问题,特别是读李渔的《闲情偶寄》,看到所谓“文人把玩之《西厢》”与“优人

搬弄之《西厢》”，曾引起我对戏剧之文学性与舞台性问题的不少思考。那时相关文献对“戏剧性”虽然解释有别，但并无“两分法”之说，我也还没有想到“戏剧性是否有两种”这一问题。1987年我在苏联访学时，曾与莫斯科大学教授伏·叶·哈里泽夫讨论过戏剧性问题。他的一个说法给我印象很深：“戏剧有两个生命，一个在文学中，一个在舞台上。”听了这话我脑子里一亮：“既然有两个生命，当然也就可以说有两个戏剧性了！”这时我注意到，俄语表示“戏剧性”正好也有两个词，分别与英语的Dramatism和Theatricality相对应。哈里泽夫送我一本他的新著《作为文学之一种的戏剧》俄文版，其中列举了一系列经典作家对戏剧这两个“生命”各有倚重的不同说法。看重戏剧的文学性的如：歌德重视“读”与“思”而看轻“观”与“演”，他说：“读莎士比亚剧作比演莎士比亚的戏叫人觉得更加轻松和自然。听那读出来的而不是朗诵出来的莎士比亚，闭眼沉思，那才是最高尚、纯洁的艺术享受。”席勒认为：“戏剧文学远比舞台演出涵盖的东西多得多。”冈察洛夫亦看重戏剧在文学中的那个“生命”，他说：“普希金的《鲍里斯·戈东诺夫》和格里鲍耶陀夫的《智慧的痛苦》这两个剧本，不用看演出，只听其对话，就会给人以艺术享受了。”与此相反，更加看重舞台演出的是果戈理，他说：“戏剧只活在舞台上，没有舞台演出，它不过是无体之魂。”包戈廷的说法更加形象：“剧院是戏剧文学存活的地方，没有舞台演出的戏剧文学，不过是一位睡美人。”不管你倚重哪一方面，客观地存在着两个戏剧性，这却是无疑的了。不过值得进一步考察的是，为什么观点会如此尖锐地对立？这与社会文化背景、戏剧发展变化的趋势有什么关系？在历史的长河中，人类对某些事物的两面，总是此一时强调这一面，彼一时强调那一面，各有其“历史的合理性”。

记得那时我刚从圣彼得堡（当时还叫列宁格勒）到莫斯科，带着一本圣彼得堡新出的《戏剧论》（作者是伏·萨赫诺夫斯

基—潘凯耶夫),书中讲到贵“读思”(尚文学)与贵“观演”(尚剧场)的两派观点时,举了两个特别看重文学的例子。一个是俄国唯美主义批评家尤·伊·艾亨瓦尔德在1911年发表《否定剧场》一书,认为只有把剧本放在书桌上,灯下单独一人阅读,远离五光十色的喧嚣的剧场,作者与读者的“两个灵魂才能在静穆、隐秘之中达到理想的融合”。这位批评家甚至坚持说:“剧场是艺术的一种虚妄而不正当的样式,一般说来,它并不属于高雅艺术的大家庭。”另一个例子是发生在20世纪20年代德国戏剧界的:当表现主义戏剧(Expressionism Theatre)以“先锋”、“革命”的姿态极端追求剧场性而使戏剧之文学性遭到贬斥时,其反对者就高举戏剧文学之旗来与之抗衡,宣扬只有“供阅读的戏剧”在艺术上才是完美的,而其舞台呈现则只不过是一种低级的“时空交配的杂种”。当我和哈里泽夫讨论到这些观点时,我还特地介绍了中国类似的说法,如朱光潜先生在《悲剧心理学》中就说过:“独自阅读剧本优于看舞台演出的剧……许多悲剧的伟大杰作读起来比表演出来更好。”这看法显然与上述歌德诸先贤之见是一脉相承的。

我为什么要在这里重复这些“往事”呢?

首先,以上这些互相对立的观点尽管各有其片面性,但它们也各有其“片面的深刻性”,它们对我确立戏剧性的两分法,起到了非常重要的启发作用。我从它们的矛盾中认识到,以“读思”为重的戏剧文学与以“观演”为重的舞台演出,尽管可以“合二而一”,但它们毕竟是两个事物、两个范畴,所以它们并不总是“合之双美”,那“此衰彼盛”或“两败俱伤”的事也是经常发生的。上述那些对立的观点不就是从这种矛盾中产生的吗?既然如此,何干脆分别论之!于是我提出并论证了两个各具相对独立性的“戏剧性”:一个是剧作家在创作中营造的 Dramatism,此为德国浪漫主义美学派提出的一个重要概念,许多批评家(如俄国批评家别林斯基)经常使用这个概念来揭示那

种反映着人之思想、意志冲突的“戏剧性”。我把这种戏剧性称为“文学构成中的戏剧性”。这是偏于内在的、精神方面的一种戏剧性。另一个是导演、演员、舞美等在舞台上营造的 Theatricality,西方学术界大都用这一概念来表示剧院演出的“戏剧性”,我把这种戏剧性称为“舞台呈现中的戏剧性”。这是偏于外在的、物质方面的一种戏剧性。张时民博士在文章中误将 Theatricality 说成是德国浪漫主义美学派的发明,这大抵与他相对小看 Dramatism 有关吧。

其次,也是最关键的一点,我的戏剧性两分法,不仅与 90 年代以来我对戏剧变化趋势的关注和隐忧有关,同时,也正由于这种关注和隐忧,使我在两可之间更加倾向于呵护戏剧的“文学性”和它“在精神层面上的价值”。西方“后现代”戏剧思潮表面上看是排斥戏剧文学的,但从总体上说,其戏剧的“人学”定位并未动摇,舞台上即使看不到作家的思想,也仍能展现导演的“精神”。然而中国“后现代”效颦者,却是在“人学”定位长期不稳、“人”在戏剧中基本消失的情况下,一下子要“时髦”起来,要“踢开文学闹革命”。他们在“去政治”的同时也排除了启蒙理性和精神追求,叫戏剧轻轻松松地滑向“玩儿”的世界。90 年代以来,我国戏剧在精神上严重萎缩,戏剧的演出媚官、媚商、媚俗,或以“戏”装点“政绩”,或纯粹以“戏”为“玩物”,或把“戏”作为摇钱树。戏剧作为艺术当然有其“玩儿”的因素和职能,这主要体现在舞台呈现之时,也就是说,是包括在 Theatricality 之中的。但这种因素和职能如果恶性膨胀起来,就成为文化的消极面了。针对我国戏剧这种精神颓靡的态势,不仅应该坚持戏剧性的两分法,而且要继续不遗余力地呼唤戏剧的文学性。正是从这一点出发,我暂时还不能接受张时民博士关于将“文学构成中的戏剧性”作为“子集”包涵到“舞台呈现中的戏剧性”中去的意见。与此相联系,也不能同意他把 Theatricality(舞台呈现中的戏剧性)改译为“剧场性”的建议,容我在下文中申述

理由。

在当代戏剧中守护人文精神 就要首先捍卫戏剧文学的尊严

张时民博士批评我把两种戏剧性“先验地置于一种并列关系中”了。他说：“‘舞台呈现中的戏剧性’则应当包括‘文学构成中的戏剧性’在内，再加上导演、演员、剧场、观众因素在内的，在舞台上共同追求实现的那种戏剧性。”他认为二者关系“应当表述为‘文学构成中的戏剧性’是‘舞台呈现中的戏剧性’的一个子集，它们之间是包含于和包含的关系而不是互不包含的并列关系。”问题恐怕就出在这里。按照这个逻辑，我的“戏剧性两分法”已经彻底瓦解。张时民博士的公式是：“舞台呈现中的戏剧性”(Theatricality) = 作为子集的“文学构成中的戏剧性”(Dramatism) + “导演、演员、剧场、观众因素”。这就是说，Theatricality 便是“戏剧性”的全部，Dramatism 仅仅是被包含其中的一个“子集”，哪里还有什么“两分法”？而且，张博士又主张把 Theatricality 译为“剧场性”，如果这样，“剧场性”就是戏剧观众面前的全部，连“戏剧性”这一被普遍认可的概念，也都可以废除了（只有在剧本阅读中或可想到它）。张博士还在“剧场性”中部分地保留着可怜的文学性，而“后现代”则是连这一点“子集”也要驱逐的。他虽没有“后现代”那样彻底，但结论的意向却基本一致。他的这一观点在客观上恰恰助长着近二十年来忽视戏剧文学的倾向。

现在需要辨明两个问题：一个是 Dramatism（文学构成中的戏剧性）与 Theatricality（舞台呈现中的戏剧性）二者到底是什么关系？另一个问题是 Theatricality（舞台呈现中的戏剧性）到底应作何解释，它包含哪些具体内容？

先说第一个问题。我认为二者的关系决不是“整体”包含“部分”的关系，而是像“灵魂”与“肉体”、“精神”与“物质”、“内

涵”与“外壳”那样的二元对立、辩证统一的关系。前文提到果戈理的说法：没有舞台演出的戏剧，不过是“无体之魂”，就是这个意思。我用“双刃剑”作比喻，也是为了说明这种二元对立、辩证统一的关系。当一部完整的戏剧作品被“立”在舞台上时，两种戏剧性不是谁包含谁，而是有机地融为一体。Dramatism 为 Theatricality 提供了思想情感的基础、灵感的源泉与行为的动力；后者则以声音、形体、色彩等赋予了前者以美的、可感知的物质外形，也可以说，后者为观众进入前者深邃的精神之园，提供了一把开门的钥匙。这两者的完美结合，便是戏剧性的最佳状态。张时民博士没有充分认识到 Dramatism 在戏剧性构成中弥漫全盘的精神力量，仅仅把它当成了构成 Theatricality 的一个“子集”，这与我们经验到的事实，显然是相去甚远的。譬如当我们观看曹禺《雷雨》的演出时，我们看到的是舞台布景、人物动作（包括眼神、手势）、光影效果等，听到的是人物的对话、音乐及音响效果等。这些“看”和“听”，是通过 Theatricality 完成的。至于“看”和“听”所包含的人之思想、意志的冲突，人性的开掘，社会、人生的评价，某种精神力量的高扬，则是戏剧之“灵魂”所在，是由曹禺创作剧本时营造的 Dramatism 所提供的。优秀的导演、演员通过 Theatricality 再现甚至丰富、发展剧作家营造的 Dramatism；蹩脚的导演、演员完全把戏演砸了的事，也经常发生；也有的另起炉灶，把戏演成导演的“新创作”，那么其中的 Dramatism 就是导演“重构”的。总之，在舞台上，两个戏剧性二元对立、辩证统一、有机融合：Dramatism 是潜隐的、内在的，诉之于人的联想、想象、思想情感；Theatricality 是显露的、外在的，诉之于人的感官。这就是两种戏剧性的关系，这里没有什么部分与整体的问题，也没有什么包含与被包含的问题。这种关系是客观存在的，而决不是“先验的、预设的”。

两种戏剧性的关系说明之后，Theatricality（舞台呈现中的戏剧性）应作何解释、它包含哪些具体内容的问题就不难解

决了。

首先应该承认,张时民博士在文章中批评我对两个戏剧性的论述不平衡,对 Theatricality 这种舞台呈现中的戏剧性,论述得比较单薄、乏力,这一意见我应该接受。正因为我对这一戏剧性论述的薄弱,才使得张时民博士硬把 Dramatism 拉来为 Theatricality 垫底,将其作为舞台呈现中的戏剧性的一个“子集”。其实,西方“后现代”戏剧学,完全是站在剧院舞台上谈戏剧的,他们不但不拿文学性来为舞台性垫底,而是干脆叫文学“滚出去”。记得 1992 年我在香港出席“华文戏剧研究国际学术会议”时,与新加坡戏剧家郭宝昆有过一次辩论。我在《中国现代戏剧史稿》(中国戏剧出版社 1989 年出版)的“绪论”中说:“到清朝末年……占据了舞台的京剧,作为传统旧戏的代表,它一方面把多年积累的唱腔和表演艺术发展到烂熟的程度,一方面却使戏剧的文学性和思想内容大大贫困化”,“没有卓越的剧作家问世,也没有堪称文学名著的剧本产生。片面追求以演员为中心的畸形发展,使文学成为表演艺术的可怜的奴婢和附庸”。郭宝昆说:“你对京剧的批评是不对的,戏剧发展到它这一步,是达到了相当纯粹、十分高级的阶段。京剧比西方‘后现代’戏剧提前近百年就知道排斥文学因素了,它就是‘玩儿’,硬是‘玩儿’出了水平。”我虽然不同意这样的观点,但我从中找到了一个思路:可以避免“文学构成中的戏剧性”来剖析“舞台呈现中的戏剧性”的内涵。

所谓 Theatricality (舞台呈现中的戏剧性),首先就是在“观”与“演”的交流、“时”与“空”的结合中形成的“距离感”、“公开性”与“突显性”。张时民博士觉得这些现象与戏剧性似乎没有什么关系,那是因为他还是从“文学构成中的戏剧性”(Dramatism)的“无形”来谈的。如果从“使无形成为有形的”舞台呈现的角度来谈,这些现象都是非常重要的。从法国导演安托南·阿尔托到英国导演彼得·布鲁克、波兰导演耶日·格洛托

夫斯基都十分重视观演、时空中的“距离感”、“公开性”、“突显性”对形成舞台戏剧性的关键作用。彼得·布鲁克说：“我可以选取任何一个空间，称它为空荡的舞台。一个人在别人的注视之下走过这个空间，这就足以构成一幕戏剧了。”在谈到这个“空间”的重要性时，他提出了“距离感”问题，正是“距离感”赋予了“使无形能显现出来的”舞台演出以“神圣性”——使大家约定俗成地认定这是艺术创造而不是生活现实中的那种“做戏”（在现实生活中你的行为如果被称为是“做戏”，那完全是否定性的评价）。他指出：“在戏剧里，多少世纪以来的倾向是把演员摆在远远的地方，在搭起的粉饰一新、装潢富丽、有灯光装置的高高的戏台上——为的是有助于使无知的人相信，他是神圣的，他的艺术是不可侵犯的。”^①对这种“神圣性”，英国导演马丁·艾思林的解释是：“我们惯于把舞台（或电视荧光屏、电影银幕）视为有重要的事情将在其中展示的空间；因此，它们抓住我们的注意力，使我们试图把那里发生的一切事都安排在一个重要的模式里，并且了解它作为一个模式的意义。”^②在这一前提下，所谓“公开性”、“突显性”才会成为“舞台呈现中的戏剧性”所特有的外观，从而使戏剧得以在人的感官世界里“立”在众目睽睽之下。

可以说，当“舞台呈现中的戏剧性”（Theatricality）把“无形”（Dramatim 的全部内容）变成“有形”（“立”在舞台上的戏剧）时，其最根本的特征就是：它在“观”与“演”交流、“时”与“空”结合中形成的“距离感”，以及“距离感”之下的“公开性”、“突显性”。布鲁克所说的“神圣性”也就是由此产生的——被约定俗成地承认了“做假”（变“无形”为“有形”）的正当性、合法性、合

^① [英]彼得·布鲁克：《空的空间》第3页、第43页、第67页，中国戏剧出版社1988年版。

^② [英]马丁·艾思林著，罗婉华译：《戏剧剖析》，第46页，中国戏剧出版社1981年版。

理性,使人们把“假”当作比生活更真的艺术来接受。我在《戏剧性简论》中对此有三点解释:一,这“距离感”划清了生活和艺术的界限,使演员找到了“进入演出”的感觉,他不再是或不全是“生活中的他”了。他的身体、声音、表情等都成了变“无形”为“有形”的手段。二,这“距离感”使观众找到了“观看的一致性”,形成了“观”与“演”的交流与互动——须知许多戏剧性场面没有观众参与是达不到效果的。三,“距离感”使戏剧的“假定性”的“契约”得以成立,使观众承认舞台上搬演的人和事并非现实生活,而是作为真实人生之“重影”的“另一世界”,呈现在他们面前的。

另外,我所讲的“赋予表情、动作以恰如其分的夸张性”、“合乎规律的变形性”,也都是“舞台呈现中的戏剧性”的重要方面,它们也都是紧紧围绕着“变无形为有形”的任务而发挥其艺术职能的。这些方面,看起来都是表演学上的问题,但现在谈戏剧之舞台呈现,是不能回避表演问题的。前几年在上海遇到美国戏剧家理查德·谢克纳(《环境戏剧》作者),他说他已经把他所主持的纽约大学的戏剧系改名为表演系。听他的意思,研究舞台上的戏剧,“表演”(Performance)问题是顶重要、顶核心的。在他的心目中,“舞台”大到无所不包,“戏剧”也似乎无处不在。

谈“舞台呈现中的戏剧性”,与“文学构成中的戏剧性”相比较,它还有一个特点不可忽视,那就是前文已经说到的“游戏性”。

游戏性是戏剧这一艺术的重要属性之一。观众看戏,是可以认知、接受某些思想观念和精神价值的,但不是像读或听哲学、政治的书籍、报告那样获取之,而是通过“审美享受”获取之,看戏的审美享受中就有游戏性提供的快感。Theatricality应该具有这种游戏性,只是不能将其膨胀到足以淹没、消解Dramatism的程度。前文所批评的:戏剧媚官、媚商、媚俗,纯粹

以“玩儿”为能事,以“娱人”为至上、为全职,就是把戏剧的游戏性、娱乐性畸形膨胀的结果。

关于 Theatricality 某些因素的过当膨胀,还有一种表现就是“戏不够布景凑”。这是近二十年来我国某些戏剧的“看家本领”。从徽剧《徽州女人》到京剧《贞观盛事》,以及话剧《赵氏孤儿》等,都以豪华包装的“大制作”掩盖戏剧性(Dramatism)的严重不足。有些“后现代”的中国效颦者说什么当代是“看图”时代,是“奇观”(Spectacle)时代,此种论调更助长了戏剧追求外表“好看”的浮夸不实之风。

当戏剧的舞台呈现(变“无形”为“有形”),失去了“文学构成中的戏剧性”(Dramatism)的“无形”却是有力的支撑与照耀,也就是说,当戏剧对人的生存状态没有真切的体验、超越和批判,精神上没有起码的感召力和震撼力的时候,所谓“戏剧性”就变成了一个空空的外壳,不管你“玩儿”得多“热闹”,装饰得多富丽堂皇,都挽救不了无魂戏剧的失败。张时民博士在他的文章中有一段话颇有道理:“在有些舞台呈现——剧场化过程中,表演、舞美、音乐等这些外在媒介手段,出于一种媒介自身的‘觉醒’,忽略了将‘文学构成中的戏剧性’外化为‘舞台呈现中的戏剧性’这一核心使命,而将它们自身的表现奉为终极目的。这样一来,原先的表现手段就升级成了表现目的,这时舞台也能呈现一种戏剧性,这种戏剧性即是董先生所谓的‘一种纯外观的、机械的、纯游戏性的戏剧性。中国京剧中某些把子戏,以及以武侠小说为底本的电视剧中的打斗场面,其动作的戏剧性大部分属于此类。’这完全是一种没有内在灵魂的‘戏剧性’。”(张博士关于两种戏剧性的关系是“包含于和包含”的观点与此大不相同。如果他真的有这里关于“内在灵魂”与外在媒介关系的看法,我前面一些反驳他的话就可以免了。)

面对我国当代戏剧这种重外观、轻内涵,重游戏性、轻精神

性的颓靡状态,戏剧要守护文明,提升人文价值,我觉得首先就要起而捍卫戏剧文学的尊严,而不是在舞台演出上花样翻新。在这方面,剧作家李龙云有深切的体会。十年前他就说过:“绝大多数剧作家的处境是被动的,实现舞台实践有时需要扭曲自己。现在,至少从1997年始,我不会这样做了。我用戏剧这种形式在搞我的文学。在我这里,作品的发表就是一部剧作的终结。有人说这是一种无奈;也有人说,这里隐含着一种深刻的自信。”^①最近发生的一件事使他的感慨更深。他费十年之功创作出大型话剧《天朝上邦》三部曲,反映北京1900年前后的社会人生,刻画出了一系列悲喜人物的灵魂,历史感非常厚重。从中可以看出作者在营造“文学构成中的戏剧性”(Dramatism)时,在以很高的“眼力”和“心力”深挖人性,揭示我国的“国民性”。我看剧本的感受是,此剧已经大大超过了老舍先生《茶馆》的成就。但此剧在今年4月由国家剧院演出,却很不成功。不成功的原因并非出于剧情的压缩(压缩为一个晚上演完的长度),据肖复兴的批评,问题就出在导演把力量用在了豪华布景等外观方面,没有抓住剧作家所提供的内在的Dramatism的精髓。我想,这次演出的失败,更值得我们引以为教训:在戏剧中捍卫文学的尊严,应与整个社会捍卫“人”和“人的尊严”结合起来;离开了人的内在精神的自由,仅从物质和技术层面上讲“戏剧”和“戏剧性”,是远远不够的。

最后,关于Theatricality(舞台呈现中的戏剧性)是否可改译为“剧场性”的问题,再略谈一二。第一,把“无形”(Dramatism)变“有形”的,也即是以“文学构成中的戏剧性”为支撑、为灵魂的那种Theatricality不能译为“剧场性”。第二,西方著作中讲到现实生活的Theatricality(多指一些带有表演性、夸张性的动作和情景),不能译为“剧场性”,因为那仅仅是一种生活碎

① 李龙云:《万家灯火》(附创作日记),第203页,中国青年出版社2004年版。

片,既无“剧”也无“场”。第三,舞台上那些毫无精神内涵的,热闹而空洞的,全以媒介自身为目的 Theatricality,可以译为“剧场性”。

再论戏剧性,暂时就说到这里,有何不妥,请张时民博士批评,也希望得到学界同仁的指正。

2008年7月10日于跬步斋

《原野》中的浪漫主义和自然主义

——《原野》新释

陆 炜

曹禺的名剧《原野》有再探讨的必要。因为这部艺术因素复杂、气氛神秘的剧作虽然先遭否定,后获肯定,经过了长期的讨论,却仍掩映在一层迷雾里。注意到其中的浪漫主义和自然主义成分,给该剧以新的读解,便是本文的意图。

—

掩映着《原野》的迷雾是什么?这是我们首先想弄清的。

《原野》写于1936年,发表于1937年,由序幕和一、二、三幕构成。剧本写了一个复仇的故事。青年农民仇虎从狱中逃出回到家乡,要向害了他一家的地主焦阎王复仇,但焦却已死了(序幕)。仇虎遂先和焦的儿媳妇花金子偷情(第一幕),继而依照父债子还的观念,杀死焦的儿子焦大星(第二幕)。但大星却是个善良懦弱的人,仇虎因而产生心理谴责,在逃跑穿过黑林子时出现幻觉而迷路,终未逃脱追捕而自杀(第三幕)。全剧气氛神秘、诡异而恐怖。仇虎是一个充满原始气息的原野人。第三幕模仿了奥尼尔《琼斯王》的表现主义手法。

《原野》的面貌与《雷雨》、《日出》明显不同，评论的臧否也不同。从1937年起，评论就指出仇虎只是“原始的力”的代表和复仇观念的象征，把农民复仇写得那样神秘，因而《原野》是失败之作。这种否定的观点延续到解放后的一些文学史中。其实，这观点延续到1981年：田本相先生于这一年发表了《〈原野〉论》，把该剧定为“前进中的曲折”，还是认其为失败之作。但是，《原野》的魅力是不容置疑的。尽管1936年上演、1947年上演都因时代气氛极不相宜而未获成功，到了艺术气氛宽松、审美视野开阔的80年代初，《原野》在银幕、舞台上复活了，甚至形成了小小的“《原野》热”。正是这种成功改变了评论的意见，《原野》从此被说成成功之作了。然而，1982年以来肯定和赞誉的评论却是不透彻的，让人感到《原野》成功在哪里总是说不清楚。这是因为对《原野》这样一部不那么合乎现实主义标准的剧作来说，过去用现实主义指出其不足是十分顺畅的，而今天还是现实主义来肯定它，就必然别扭了。

这种局面，在田本相先生那里表现得很明显。他1981年的《〈原野〉论》可算得用现实主义分析该作的最扎实、最细致的文章，不仅是分析问题，而且透析问题发生的原因。该文指出，《原野》的戏剧冲突和人物性格都缺乏现实基础而显得是人工编织的。“情节和细节有许多不合理的地方。仇虎从狱中逃出还带着脚镣，他从火车上怎么能跳下来。他回来找焦阎王复仇，但焦阎王却偏偏死了。他本来可报复到焦氏身上，却又让他去杀无辜的大星。杀大星又不忍动手，杀了之后又让他陷入心理恐怖产生幻觉”。“人物性格都带有怪异的色彩。如写焦氏，……状其猜疑类乎妖邪，写其歹毒形同蛇蝎，刻划敏感又近似神秘。仇虎的性格也是变态的，作家写他凶狠狡恶和嫉恨的性格，都出自一种纷乱的复仇心理，着意突现他失去农民本真的怪异色彩。金子的泼野也时有不合常情的表现，她的心理也是变态的”。而这种变态不像《雷雨》中繁漪的变态那样可以得

到现实的解释^①。这样的冲突和人物，自然使《原野》显得神秘，更不用说还有神秘的氛围了。怎样解释《原野》的神秘呢？田先生指出，“曹禺在《原野》中面临的是一个尖锐的社会矛盾，……但是，好像作家啃不动这个题材，他不明确这个社会矛盾的全部性质，也不明确矛盾发展的趋势和前景，……”^②总之，是缺乏农村生活，缺乏对所提课题的阶级的、社会的理解，使作品“陷入神秘的五里雾中”^③。田本相先生对《原野》的评价后来转为肯定。他在1993年出版的《曹禺评传》里论道：“过去把《原野》说成是一部失败的作品，这评价是不够恰当的。”“《原野》确实笼罩着浓重的神秘色彩，但它却是现实的。”“《原野》既是现实的，也是哲学的。”“在性格的塑造上，显示着作者的高超的雕塑力。”^④由于这都是正面、直接论断，没有把过去否定的理由拿出来分析其为何“不恰当”，我们自然要问观点是怎样转过来的。田先生回答了这个问题，他指出，过去的评论“以通常的现实主义来衡量表现主义的艺术成分，在衡量的尺度上就用错了。那么也就不可能深入研究作者以现实主义融合表现主义的东西所带来的得失”^⑤。这就是说，观点转变是因为采用了“现实主义融合表现主义”的新标准。

然而这个解释是十分牵强的。首先，从全剧来看，众所周知，《原野》中的表现主义只是第三幕中对仇虎幻觉的描写，所谓“以通常的现实主义来衡量表现主义的艺术成分”的情况，只涉及第三幕。而田先生原来否定《原野》的主要理由是“非现实的性格与冲突”，这个看法并不是依据第三幕才得出的，恰恰是主要来自对前两幕的分析。这样，评价的观点应该转不过来。

① 田本相：《曹禺剧作论》，第152—154页，中国戏剧出版社1981年版。

② 同上，第144页。

③ 同上，第145页。

④ 同上，第122、123、125页，重庆出版社1993年版。

⑤ 同上，第120页。

其次,单从第三幕来看,对该幕的评价并不影响对《原野》全剧的评价,因为过去说《原野》失败的评论对第三幕并没有完全否定,更没有以第三幕为据来否定全剧。即便今天我们特别赞赏第三幕中的表现主义,这对全剧的总体评价的提升也没有多大作用,因为这一幕运用表现主义的成就和意义是有限的。对此,朱栋霖的分析非常客观。他指出,“曹禺的成功之处在于通过针线绵密的穿插,层层渲染铺垫,来描写幻觉产生的过程。这方面,《原野》远胜过奥尼尔写在三张稿纸上的《琼斯王》。”但“奥尼尔描写琼斯在森林中东奔西逃,展开他过去生活的幻觉意象,是为了象征他逃脱现在意识的‘自我’而逐步寻找、显露他的个人无意识、集体无意识,……《原野》既然没有《琼斯王》精神分析的象征意义,就没有必要让仇虎像琼斯一样一景接一景地在森林中到处奔逃,同时又造成第三幕前四景的结构雷同。……而第三幕直接出现在舞台上的他过去生活的幻像内容,观众早已从前二幕中熟知”^①。实际上,第三幕不仅是写逃跑、幻觉,它对于全剧还另有其独特的作用(这一点后文会谈到),单就用表现主义手法写奔逃,一景一景地展现过去来说,反是累赘的。总之,今天明确地肯定《原野》中的表现主义,并不足以推翻过去否定《原野》的种种理由,并不具有以此而能肯定《原野》的全局意义。说到底,“现实主义融合表现主义”的标准,还是现实主义为主,在为辅的表现主义上评价再高,仍不能从根本上解决问题。

其实,田本相先生应该是洞悉这一切的,所以他在肯定之后,又笔锋一转写道:“如果,我们对历史上那些否定《原野》的评价意见,作更为冷静的分析,也会发现其中有着合理的因素。”^②这显然是保留的态度。这是理论严谨性的表现——既然

① 朱栋霖:《论曹禺的戏剧创作》,第172页,人民文学出版社1986年版。

② 田本相:《曹禺评传》,第131页,重庆出版社1993年版。

评价标准主要的还是现实主义,过去的否定意见的种种理由就还是不能推倒、抹杀。

但这样一来,迷惑就不可避免了:如果过去的否定意见是合理的,今天怎能说《原野》是成功之作?如果说《原野》不是成功之作,怎样解释它征服了观众?《原野》的成就和魅力到底怎样解说呢?其实,迷惑完全是由坚持《原野》基本的是个现实主义作品造成的。要扫除迷雾,应当回到作品的实际。于是,我们注意到《原野》中的浪漫主义和自然主义成分。

二

《原野》中存在着浓重的浪漫主义和自然主义因素。

这里的浪漫主义,指西方戏剧史上的浪漫主义戏剧,其代表是莎士比亚和雨果。浪漫主义戏剧自由奔放、绚烂多彩,语言也富有诗意。乍看起来,《原野》一、二、三幕时间在一天之内的,一、二幕地点都在焦家堂屋,努力遵循近代剧复活了的古典“三一律”,语言也是写实的,看来应属近代写实剧而非浪漫主义戏剧。但《原野》中明显的有一些特征是近代写实剧不可能有的,这就是神秘的氛围、奇异的光怪陆离的人物配置。这是浪漫主义戏剧的特征。

《原野》的神秘气氛极其浓重,笼罩全剧。每幕开头都对此用成页的文字极力描写渲染。序幕是原野,秋天,傍晚,大地沉郁,莽莽苍苍,“在天上,怪相的黑云密匝匝遮满了天,化成各色狰狞可怖的形状,层层低压着地面。远处天际外逐渐裂成一张血湖的破口,张着嘴,泼出幽暗的赭红,像噩梦……”第一幕第二幕均在焦阎王家堂屋,阴森可怖,在具体描绘之后,作者写道,“在这里,恐惧是一条不显形的花蛇,沿着幻想的边缘,蠕进人的血管,僵凝了里面的流质”。第三幕是黑林子,“森林是神秘的”,“树丛中隐匿着乌黑的池沼”,水光“怪异如夜半一个惨白女人的脸色”,到处是白蒿、土堆、白骨,“无数矮而胖的灌木

似乎在草里伺藏着，像多少无头的战鬼，风来时，滚来滚去，如一堆一堆黑团团的肉球”。《原野》气氛神秘、诡异的程度，叫人透不过气来，显然是刻意追求的。

神秘的气氛是浪漫主义戏剧中常见的，但在其他类型的戏剧中也能见到。我们是否能确定《原野》之神秘属于浪漫主义戏剧特征呢？可以。因为各类戏剧中的神秘是不相同的。西方中世纪的宗教剧，尤其是神秘剧也神秘，但那是事件、人物本身就神秘，不像浪漫主义戏剧写真实感人的人的活动，只是环境、气氛神秘。现代主义、后现代主义的一些戏剧作品中也出现环境、气氛的神秘感，如斯特林堡的《闯入者》、《群盲》。但这种神秘所表现的是人与环境的割裂，由于人找不到世界的意义也找不到自己在其中的位置而产生神秘、恐怖之感。而浪漫主义神秘却表现着人与世界的相通。浪漫主义是以泛神论为基础的，因此客观世界满含着人的意味，人的原始本能、人的命运、与人命运相连的精灵神怪皆潜伏在冥冥之中。《原野》的神秘正是如此。序幕之神秘来自于“大地是沉郁的，生命藏在里面”，秋日的天地间隐伏着粗野的复仇的力，预示着残酷而莫测的斗争。第二幕焦家的神秘是来自于环境中满含死去的焦阎王之残暴和活着的焦母之阴毒的力量。第三幕之黑林子更是人化的，曹禺写作为原野人的仇虎到了这里就不显其丑，反因与环境的协调而见其美，同时，黑林子又是一个仇虎所相信的神灵鬼魅出没的幽冥世界。因此，《原野》的神秘气氛是浪漫主义的。

至于人物，其怪异是一眼可见的。仇虎的形象是这样描写的：“这是一种奇异的感觉，人会惊怪造物者怎么会想出这样一个丑陋的人形：头发像乱麻，硕大无比的怪脸，眉毛垂下来，眼烧着仇恨的火。右腿打成瘸跛，背凸起来仿佛藏着一个包袱。”这是按照极丑去想像出来的人物外形，令人想起雨果笔下的卡西莫多。这是一头怪狮。花金子的形象被用“泼野”、“妖

冶”、“魅惑和强悍”、“艳丽”、“风流”等字眼来描写,简直是野性十足的山猫。

其他的人物有焦阎王之妻焦母,是个毒如蛇蝎的瞎子;给焦家放羊的白傻子,是个癫子或白痴;焦阎王之子、花金子的丈夫焦大星,相貌体格正常,却是个心理上未成人的窝囊废;村里的破落地主常五,是个贪杯、饶舌的老糊涂虫。《原野》的人物配置就是由怪狮一样的仇虎、山猫似的花金子以及瞎子、白痴、窝囊废和糊涂虫构成的。在《原野》之前,曹禺写了《雷雨》、《日出》,创造了周朴园、繁漪、鲁妈、周萍、四凤……和陈白露、潘月亭、李石清、顾八奶奶、胡四、翠喜……等众多现实主义人物形象,其手法、功力令人信服。将《原野》的人物与之相比,可以清晰地看到人物塑造的另一路数:这不是因对农村生活不够熟悉而在现实性上不足,而毫无疑问地是在追求另一种美学倾向,即奇特怪异的浪漫倾向。突出人物的某一种特征并尽力强化,是自古以来中外戏剧皆有的现象,而在浪漫主义戏剧中更发展为美丑、善恶及各种色彩人物的鲜明对比,这一特色在莎士比亚戏剧中十分显明,到了雨果,更把滑稽丑怪引入戏剧、小说,造成夸张、奇异、光怪陆离的效果。《原野》的人物设置,所取的正是雨果的路子。在神秘、恐怖的环境、气氛中安放奇特怪异的人物,使《原野》具有鲜明而强烈的浪漫主义气息,这种气息在序幕中就扑面而来。

《原野》中的自然主义表现在哪里呢?表现在剧中情节的展开方式和描写方式上。自然主义和现实主义都以真实反映生活为宗旨,都使用写实的手法,因此常常不易区分。但二者的实质区别是明显的。自然主义是以实证主义哲学为基础的。实证主义认为能实证的东西才是真理,分析、把握现象背后的因果规律不属于实证知识的范围。于是自然主义之反映生活停留在现象层面上。其具体表现,一是用生理学、心理学、病理学、遗传学去解释社会事件,因为这些东西有实证性,一是表现

手法上对社会事件像观察标本一样作精细、真切的描绘而不探究其社会本质。《原野》正表现出这样的倾向。

《原野》怎样展开冲突,组织情节呢?该剧写的事件是复仇。从剧中我们知道仇虎要向焦阎王报的仇是:父亲被活埋;妹妹被卖入妓院,后自尽;田地被霸占;房子被烧;仇虎自己被诬为土匪下狱八年,腿被打瘸。怀着如此多的深仇大恨的仇虎来到焦家,情节怎样展开呢?在《雷雨》中,我们已看到曹禺掌握回溯式结构技巧,利用不断披露往事来推动现在的动作的手法,在《日出》中,我们更领略了曹禺深刻揭示各种人物间复杂的经济、社会关系的能力。我们可以设想,仇虎来到焦家,会有往事的层层披露来造成戏剧动作,仇虎会与过去造成这些罪恶的种种社会力量冲突、纠葛起来。然而这一切在剧中都不存在。这些仇恨的事实,全剧中叙述了四遍:序幕中仇虎独白说一遍;第一幕常五对花金子说一遍;第二幕焦母劝仇虎宽恕过去提一遍;第三幕以幻觉形式直观地再现一遍。令人吃惊的是,这四遍是简单的重复,只是重复这些事实,没有向揭露这一切具体是怎样发生的、为什么发生的方面前进一步!作者故意让焦母心知肚明不须说什么,让焦大星傻乎乎地不知道仇虎来干什么,让花金子只讲情爱却一句也不问仇虎报仇的缘由,让仇虎不向焦家任何人发出任何质问,一句“给干妈请安来了”,“报恩来了”就说明了来意,杜绝了一切关于为什么、怎么样的追问。从这种处理我们只能得出这样的结论:仇虎那么多仇,只是作者写来说明的确是深仇大恨,作者根本无意对这些事怎样发生,为什么发生,反映了什么阶级、社会关系作探究。那么作者怎样展开冲突,组织情节呢?他构造了焦母、大星、金子和仇虎、金子、大星两组三角关系来形成纠葛,展开第一幕捉奸,第二幕杀人的情节。

前一组三角关系是婆媳相互仇恨、争夺一个男人。花金子一出场就逼丈夫说“淹死我妈!”焦母一开口就是“好看的媳妇

败了家,娶个美人丢了妈”,采用针扎小木人的魔胜法要害死金子。这么你死我活,只是因为大星心理上长不大,既百般爱妻子却又恋母。于是这组矛盾实是以弗洛伊德性心理学为基础构筑的。这组矛盾的激化是在第一幕中:瞎子焦母捉奸,已从金子的香气、戴花等发现蛛丝马迹,又冲进左屋接触到了仇虎(仇虎将她推倒逃去),就是无法叫金子承认,遂找回儿子逼他拷问媳妇,大星本已相信有偷情事了,金子却一下翻出小木人,让大星觉得如此狠毒的母亲是什么都能编的。这组矛盾把第一幕的戏撑了起来。

第二组三角关系是两个男人和一个女人之间的:原本一心争夺大星的金子爱上了仇虎;仇虎要杀大星,金子反对,后来又转为赞同,成了仇虎的同谋。对此的描写,没有一句提到金子、仇虎有过什么恋情,没有一句写金子对仇虎的同情、怜悯,更排除了金子对做大星媳妇有抵触心理。那么这一切是怎样发生的呢?第一幕前部有一段仇虎、金子用打骂来示爱的泼野描写颇引人注目,这种怪异奇特的表现,是因为仇虎虽然如“外国鸡”一样丑得离谱,偷情中还包含强烈的向焦家报复的动机,但他却在十天中给了金子肉体的满足,以至金子“才知道我是活着”。这揭示出金子爱仇虎是性的力量。在第二幕中,我们看到金子为何对杀大星由反对转而赞同,那是因为在仇虎告诉大星自己就是偷情的“那个人”后,大星不敢与他动手,也不敢杀了金子,反求金子不要走,说今后可以容忍她与仇虎来往,由此而生的嫌恶感使金子抛开不杀无辜的道德感,宁愿仇虎杀了这个“窝囊废”。显然,这里支配的力量还是性。对这一组三角关系的冲突描写是第二幕的重头戏。这样,《原野》完全依赖以性心理构成的两组三角纠葛来展开复仇情节,从而走在以心理学解释社会关系的自然主义道路上。

《原野》在情节的具体描写方式上也是自然主义的。就是说,不欲揭示事物的社会本质,兴趣全在于像观察标本一样精

细、真切地单纯描绘事件的过程。以第二幕为例,这种倾向可以看得十分清楚。因为这一幕是写杀人。如何写杀人,中外戏剧从来都贯彻淡化的原则。莎翁《麦克白》中杀邓肯这一关键情节,其处理只是麦克白下场,复上,对麦克白夫人说:“事情我已经办了。你没听见一点声音吗?”^①即便是西方所谓“塞内加式”的悲剧,当场表现杀人,也只杀了完事,并不细细描绘和渲染。但《原野》却用整整一幕写杀人,写得仔细、写得真切、写得气氛浓烈。第二幕开幕是晚上九点,焦家堂屋里黑影憧憧,焦母的孙子小黑子不停地发出惊恐的哭声,大星说孩子睡相“好像死了一样”,焦母念着“猛虎进门,家有凶神”,仇虎却在左屋里惨厉地唱道:“初一十五庙门开,牛头马面两边排。殿前的判官呀掌着生死的簿,青脸的小鬼哟,手拿拘魂的牌。”所以一开幕就是杀人的架势、杀场的空气了。接下来是焦母与仇虎谈话,想打消他杀人的念头,却摸得仇虎“手心发烫”,那一大段二人言辞、心理短兵相接的戏,焦母“发凉”的手始终握着仇虎发烫的手。弄清了仇虎非杀人不可,焦母又找金子说话。接下来的是大星拿刀回来,要找“奸夫”拼命。再下来是仇虎与大星喝酒,透出自己是“那个人”,诱大星与他动手。但大星不敢,疯狂地要杀金子,却又颓然放下了刀。大星酒醉进屋睡去,作者却把里屋声音传出来:“里面的声音:(幽然长叹)好黑!好黑!(恐怖地呻吟)好黑的世界!”这时仇虎持刀入内,“里面突然听见一个人窒息地喘气,继而闷塞地跌在地上。”接着仇虎蹒跚上场,“睁着大眼,人似中了魔”,“手里匕首涂满污血”。仇虎正与金子说刚才杀人的情景,却见瞎眼的焦母手拿沉重的铁杖,一脸凶恶和疯狂,口念着“打死不偿命”,进了仇虎住的里屋,“蓦地听见里面铁杖闷塞而沉重地捣在床上,仿佛有一个小动物轻嚎了一下,便没了声音。”原来是打死了放在里屋炕上的小黑

^① 据梁实秋译本:《莎士比亚全集》,内蒙古文化出版社1995年版。

子。作者的舞台指示写道：“这时的气氛恐怖到了极点。”这正是自然主义描写所达到的效果。像《原野》这样以一整幕写杀人，在中外戏剧史上是不多见的。

由以上分析，我们可以解释为什么人们从来感到《原野》没有真实地展开现实的阶级、社会矛盾，却又感到它充满戏剧魅力。这是因为《原野》的魅力，即它强悍的力量、奇异的人物、紧张激烈的冲突、神秘而恐怖的气氛所形成的震撼人心的力量，主要来自其浪漫主义和自然主义因素。

三

《原野》中的现实主义和表现主义是从来确认的，现在又加上浪漫主义和自然主义，该剧就有四种成分了。那么这是一部怎样的剧作呢？笔者认为，浪漫主义成分是主导性的，《原野》可以说是一部艺术因素特别复杂的浪漫主义剧作。

《原野》不是现实主义剧作。说到底，该剧中的现实主义成分只是两点：1. 农民复仇的事在现实中是有的；2. 应用了现实主义戏剧的外部形式和语言（其实写实性也非现实主义戏剧所独有）。除了这两点，其他都和现实主义沾不上。《原野》的各主要方面，如气氛的神秘，人物的怪异，复仇的冲突不向揭示阶级、社会方面发展却大写基于性心理的冲突，以及情节细节的诸多不合情理之处，如果要把此剧当作提出一个阶级斗争问题的社会剧来看都是奇怪而无法解释的。

《原野》也不是表现主义剧作，而只是运用了表现主义手法，用此手法以及该手法表现的幻觉在全剧中都是局部的。

《原野》也不是自然主义剧作。尽管这种成分和倾向很重，但性关系的描写和细致、真切地描绘事件的过程都不是全剧的目标。一部自然主义剧作需要以真实反映某个社会事件或某种社会现象为目标，而《原野》的目标是在神秘的氛围里写仇虎那样奇异的人物从事复仇的行动，这种目标不是自然主义的。

《原野》是浪漫主义的。之所以这样说,不仅因为以此可以解释该剧中原来使我们疑惑的种种现象,更不仅是凭着本文前面找出了气氛神秘、人物配置怪异两个特征,主要是因为《原野》的内核、灵魂是浪漫主义的。这就是过去在运用现实主义标准评论该剧时每一个评论家都看到和指出了的东西:《原野》欲表现原始的力。

这就是《原野》的主旨。在曹禺的现实主义创作中,冒出一部表现原始的力的作品,是否奇怪呢?不奇怪,因为这是曹禺一贯的追求。

曹禺自述“写《雷雨》是一种迫切的情感的需要”。这是一种“郁热”。郁热虽是由现实社会的压抑造成的,郁热本身却不是清醒的社会反抗意识,而是非理性的原始的生命力的爆发。所以曹禺写这郁热是人们“更归回原始的野蛮的路,流着血,不是恨便是爱,不是爱便是恨;一切都走向极端,要如电如雷轰轰地烧一场”。剧名“雷雨”便是对这种原始的力的爆发的象征。剧中的繁漪,作者称她“是一个最‘雷雨’的性格”^①,把她描写为“有更原始的一点野性”^②。《雷雨》很明显是崇尚原始的力的。在《日出》中,曹禺以幕后歌唱的打夯的小工们代表希望。评论多指出对工人的表现太弱了,太抽象了,在作者所写的文明社会中也不占什么位置,与作者认为“太阳是属于他们的”这样的意图不相称。其实在曹禺眼里,小工的地位是极高的。第四幕方达生提议陈白露结婚透露了这一信息。方要陈“嫁一个真正的男人,他一定很结实,很傻气,整天地苦干,像这两天那些打夯的人一样”。陈白露听得让她“嫁给打夯的小工”不由大吃一惊。但按曹禺的意思,小工们并不是作为社会中卑贱的一部分而存在的,而是作为与该诅咒的文明社会相对立的原始、有力、

① 曹禺:《〈雷雨〉序》,《曹禺全集》第1卷,花山文艺出版社1996年出版。

② 曹禺:《雷雨》第一幕。

快活的人而存在的，他们拥有太阳，代表希望。在《日出》中，他们被称作“真正的男人”，而在《原野》第三幕，曹禺用了“真人”这个字眼。陈白露如果嫁人，当然该嫁这种人。到了日后创作的《北京人》中，曹禺更用北京猿人来映衬出文明社会的人的“渺小而萎缩”，来表达他的人的理想：

这是人类的祖先，这也是人类的希望。那时候的
人要爱就爱，要恨就恨，要哭就哭，要喊就喊，不怕死，
也不怕生，他们整年尽着自己的性情，自由地活着。

从曹禺这种一贯追求来看，他写出一部以讴歌原始的力为主旨的作品正是合乎逻辑的。如果说在写了《雷雨》、《日出》后曹禺总是“纳闷”，何以“每次写戏总把主要的人物漏掉”，在《雷雨》里，“那叫做‘雷雨’的好汉没有出场”，在《日出》中，代表日出的人物又藏在了幕后的话^①，那么《原野》正是要消除这个遗憾，在这里，“主要的人物”出场了，这就是原始的力充盈而洋溢的仇虎和花金子。《雷雨》和《日出》都是现实主义戏剧，作者展现给我们文明的社会和现实的人物，作为曹禺理想的原始的人是没有现实社会的位置的，所以只能藏在幕后，只能“真人”不露相。而《原野》营造了一个浪漫的氛围，“真人”便可以露相了。可以这样说，《原野》之写复仇，并不是要提出和探讨阶级斗争问题，而是需要一场复仇的斗争来写出敢恨的人物，《原野》之写农村，也不是把反映现实的领域从城市扩大到了农村，而是需要农村的原野来作“真人”活动的舞台。

《原野》表现原始的力，首先是通过主人公。仇虎与花金子的性格不是现实生活造就的，而是按照理想塑造的，他们是“原野人”、“真人”。在序幕和第一、二幕中，他们是处在人类社会

^① 曹禺：《〈日出〉跋》，《曹禺全集》第1卷，花山文艺出版社1996年版。

里,因而言行都有些怪异,到了第三幕黑林子里,作者才让他们显得和谐自然。

《原野》表现原始的力还通过次要人物和全剧情节。《原野》写复仇事件,主人公杀人后出现幻觉,这显然受到莎剧《哈姆莱特》和《麦克白》的影响,但曹禺将这些情节按塑造“真人”的意图重新构思了。田本相指出,《原野》的人物和冲突都是人为编织的,这完全正确。但既然是浪漫主义戏剧,就可以接受而不必在现实性上多所追究了。报仇的目标焦阎王为什么偏偏死了?因为他不死仇虎就不可能去杀焦大星。焦母为什么性格歹毒,而且是个瞎子?因为复仇斗争需要一个恶而有力的对立面,让焦母眼瞎,才便于写第一幕捉奸的戏,瞎眼也可为歹毒提供生理依据。焦大星为什么那么清白无辜?因为只有杀这样的人才可能事后发疯。大星为什么是窝囊废?因为这样才有金子的不满足,才映衬出仇虎、金子生命力的强劲。总之,一切都是为了写出两个敢爱敢恨的“真人”而安排的。甚至两性关系描写放入该剧的合理性也在这里,尽管在剧中这个成分的分量似乎过大了。这样,第一幕可以理解为表现“真人”的敢爱,从结构上也形成复仇的渐进部分,第二幕则表现了“真人”的敢恨。

第三幕的作用是特别值得探讨的。它虽是写复仇杀人后的逃跑,但作者花大力气写仇虎的幻觉,人物描写深了一层,决不能只看作结局部分。不少评论认为这一幕是揭示封建迷信思想对农民的毒害,认为这正是《原野》深刻之处,也是全剧的用意所在。但这种解释是不能令人信服的。如果这是全剧用意所在,情节上就应该像《麦克白》那样,早早把无辜者杀了,用以下的全剧大部分篇幅写主人公的心理折磨,而不应到最后才接触这个问题。如果说第三幕的用意是写封建迷信思想的毒害,那就应该写仇虎、金子对复仇陷入怀疑、后悔、迷惘。但这一幕中仇虎和金子只是一景一景地奔逃,同时不断重复这样的

信念：“我现在杀他焦家一个算什么？杀他两个算什么？就杀了他全家算什么？”“打到阎罗宝殿，我也得跟焦家一门大小算明白！”显然，仇虎对复仇行动如此严酷的正义性并不怀疑。这一幕中，仇虎掉进了“心狱”，这个心狱的出现，那些幻觉的发生，的确是因他有着封建迷信观念，又有善良的本性才造成的。但从他至死不悔看，作者在这一幕中所写的并不是封建迷信的毒害，而是对这种毒害的斗争，是“真人”的挣扎和坚持。《原野》第三幕像《琼斯王》一样写主人公在黑林子里迷路，但实质是不同的。琼斯不是“真人”，而恰恰是失去“真人”本性的人，是在文明社会中学得一身狡诈，去欺骗和统治别人的人，他的迷路，是一个现实人的精神逐渐崩溃，回归原初无意识的过程。这样，迷路过程就成了精神分析，成了对文明社会怎样毒害人的揭露。而仇虎、花金子却是“真人”，他们的迷路过程是挣扎着坚持本性的过程，在这一过程中，他们的美好心灵充分展示出来。曹禺在第三幕开始时是这样描写仇虎、金子的出场的：

……时而，恐怖抓牢他的心灵，他忽而也如他的祖先——那原始的猿人，对着夜半的森野震战着，……在黑的原野里，我们寻不出他一丝的“丑”，反之逐渐发现他是美的，值得人的高贵而同情的。他代表一种重重压迫的真人，在林中重演他所遭受的不公。在序幕中那种狡恶、机诈的性质逐渐消失，正如花氏在这半夜的磨折里由对仇虎肉体的爱恋而升华为灵性的。^①

这已经把第三幕的意味说明了。幻觉的出现固然披露出

^① 本文中对曹禺剧本文字的引用不一一加注，皆据《曹禺全集》，花山文艺出版社1996年版。

仇虎有封建迷信思想,但幻觉在该剧中的意义其实是表现文明社会的观念对仇虎的压迫。作者有意在这一幕中让“真人”回到原野环境,脱去身处现实社会时的狡恶、机诈,让他纯朴的心灵面对自然的神秘、社会的追捕和观念中的幽冥世界,在这全方位的压迫中坚持自己的本性,展现其灵魂,从而完成了对“真人”的塑造。田本相说《原野》“也是哲学的”,大约就表现在这里。

《原野》这部艺术因素复杂的作品是一部并非圆熟的特异之作,但应该说是一部成功之作,这已由其魅力足以征服观众所证明。首先,它的主题是积极的、有价值的。其次,但却是具有主要意义的,这是一部具有大师气魄的艺术探索之作。这种探索,并不是以现实主义为主而又部分地融合表现主义手法,而是富于灵性地将多种艺术因素糅合起来,将一个哲理性的主题写成一部浪漫剧作,又以自然主义手法使之具有真切感人的力量,更尝试以表现主义手法将该剧推到一个浪漫主义、自然主义无法达到的深度。这样大胆而复杂的探索,有许多实践上的得失问题和理论上具有启示性的问题值得探讨。但这需要另外的文章来分析、阐述了。

中国古典剧论的美学史地位^①

陆 炜

论述中国古典剧论的美学史地位,不仅是总结本书的需要,也是当今戏剧研究的现实需要,因为长期以来,在我国的戏剧实践和戏剧美学研究中,中国古典剧论在戏剧美学上占据怎样的地位一直是一个模糊的问题,由于模糊,也成为一个被漠视的问题,而这种模糊、漠视,限制了中国戏剧美学(即戏曲美学)研究的进展,也限制了包括戏曲美学在内的整个戏剧美学的进展。

中国戏剧美学研究在上个世纪前八十年是不甚开展的,因为传统戏剧(即戏曲,下同)是被贬斥的。众所周知,从上个世纪初年“戏曲改良”运动起,中国的传统戏剧就成了要改良的对象。自文明戏作为“新剧”兴起,传统戏剧就被称作“旧剧”。到

^① 本文是为《中国古典戏剧理论史》增写的全书“结论”部分。《中国古典戏剧理论史》(修订版),华东师范大学出版社2005年版。

了五四戏剧思潮,主张“如其中国要有真戏,这真戏自然是西洋派的戏”^①,主张“旧剧应废”。此后,五四戏剧思潮的偏颇虽被纠正,但传统戏剧还是改革的对象。新中国成立,终于全面推开了戏曲改革运动,而戏曲发展的方针是“推陈出新”。到了“文革”前夕,“样板戏”闪亮登场,接着更统治了“文革”十年的艺坛,样板戏固然是戏曲,但它是“京剧革命”的成果,并不是以继承传统戏剧为宗旨的。于是,长期以来,传统戏剧研究虽然进行着,传统戏剧的美学特性也在“话剧民族化”的口号下得到重视,但总起来说,传统戏剧美学研究不是富有生气的,在戏剧研究中是处在边缘地位的。

到了上个世纪80年代初,形势有了变化。这时,中国的戏剧由于种种原因而陷入了危机,人们意识到戏剧在真实再现生活上其实根本不是电影的对手,于是开始质疑自身,戏剧界提出了“重新寻找戏剧本质”的口号,寻找下来,发现戏剧的本质在于活人当场演给活人看,而不在于演得和生活形态一样,于是戏剧必须写实的幻觉主义信条崩溃,剧场假定性被重新认识到并作为原则树立了起来。这就使人们的眼光投向了传统戏剧,因为传统戏剧正是不搞幻觉主义、奉行假定性的榜样。在国内,80年代初黄佐临提出并不严谨合理的斯坦尼、布莱希特、梅兰芳三大戏剧体系说,使得梅兰芳体系(即中国戏曲体系)是世界三大戏剧美学体系之一的意识家喻户晓。而放眼国外,人们发现世界戏剧早就不限于写实而是使用一切有表现力的舞台手法,更发现了西方的戏剧家正努力向东方戏剧寻找美学的启示。这一切都使得把握传统戏剧美学的真谛和加以发扬成为强烈的愿望,戏曲美学研究在80年代初由边缘走到戏剧研究的中心,传统戏剧美学研究由此出现了热潮。

上世纪80年代的传统戏剧美学研究热体现了中国戏剧界

^① 钱玄同:《随感录》,《新青年》第5卷第1期(1918年7月)。

美学思潮的历史性转变,实现了传统戏剧美学研究的全面展开,因而值得高度评价。但如果我们回顾和清点一下上世纪80年代传统戏剧美学研究的成果,就会发现其成果还是有限的。对传统戏剧美学的认识,基本上就是戏剧界人人皆知的两说:一是“三性说”,即传统戏剧具有综合性、虚拟性、程式化三大特性的观点;一是“写意说”,即认为西方戏剧追求写实,中国传统戏剧追求写意的观点。

为何讲这两说是有限的成果呢?理由之一是:这两说并不是80年代传统戏剧美学研究的新发现。“三性说”是戏剧家张庚继他提出戏曲本质的“剧诗说”和“节奏说”之后在文革结束后提出的,这不是80年代戏剧美学热的成就,而是长期研究的结果,只是该观点写进了1983年出版的《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》的序言,成为权威性的理论,在80年代被广为接受而已。80年代最风靡的是“写意说”,黄佐临当时大讲追求“写意”,特别引人注目,但这不是他的发明。“写意说”是任国立戏剧专科学校(1935—1949)校长的戏剧家余上沅首先提出的。1925年他从美国学成戏剧回国,指出中国传统戏剧是“写意”的,具有很高的美学价值,此观点成为20年代欲以京剧形式为基础创建中国的新戏剧的“国剧运动”的理论依据。1935年,京剧“四大名旦”之一的程砚秋赴欧洲考察戏剧,归来以后也指出中国传统戏剧是“写意”的戏剧。所以黄佐临不过重提“写意”而已。理由之二是:这两说在传统戏剧美学上还并不全面。现代对传统戏剧的美学研究,可以追溯到王国维,1904年,他在自己的著作《戏曲考原》中指出:“戏曲者,谓以歌舞演故事也。”这是被中国戏曲界普遍接受的戏曲定义。这个定义的本意只是把戏曲从演剧形态上确定下来,但指出了歌舞化是传统戏剧的根本特征,是有戏剧美学研究的意义的。“三性说”、“写意说”与王氏定义之间没有矛盾,它们都把握住了传统戏剧是一种歌舞化的戏剧。传统戏剧由于歌舞化,比话剧有更大的综合性,

表演有虚拟性和程式性。同样,由于歌舞化,传统戏剧表现生活具有写意性。所以,“三性说”可以说是“歌舞说”形态描述的展开,“写意说”可以说是歌舞性戏剧的表现性的表达。于是“三性说”、“写意说”可以联系王氏定义印证它们的正确性,但同时也反映出它们的局限性:它们虽有创造性的表达,终究不过是把握住传统戏剧是一种歌舞性的戏剧而已。

以上两说作为上一世纪戏剧美学研究的主要成果其实还暴露出了以往的中国传统戏剧美学研究格局的看似单纯其实片面的性质,这就是研究传统戏剧美仅注目于戏剧的演剧形式!然而,研究任何一种戏剧的美学应有一个从综合艺术的各方面、艺术现象的各个层面进行考察,把这种戏剧作为一个有机整体来理解的格局,即研究一种戏剧的美要看主要作品,看它写什么故事、什么人物,表达什么思想、观念,追求什么样的意境、情趣,再及于用什么文辞、什么舞台风格和手段。显然,这样的研究格局才是研究戏剧美的比较全面的方法和有效的途径。如果只讲演剧形式的特征,最多只能把一种戏剧从形态上与它种戏剧区分开来,而难以描述出某种戏剧美的真正内涵。就如“三个演员,演六七个人物,念着用诗句写成的台词,佐以一个歌队”这样几句不能描述出希腊戏剧美一样,“三性说”、“写意说”还不能真正揭示出传统戏剧美是一种什么样的美,从形态区分说,甚至还不能把中国传统戏剧从东方戏剧中划分出来。

由此,我们对传统戏剧美学的研究,应摆脱只注目于演剧形式的局限性,必须把演剧形式与它所表达的内容、追求的情趣联系起来,必须从演剧形式向它所由产生的历史的深度、文化的厚度扩展。而古代戏剧理论家的探讨,却在这一方面取得了相当可观的成就。由此,我们发现了以往戏剧美学研究的一个重大缺陷,那就是中国古典剧论的缺位。

缺位不是缺席。缺席是某个角色应该到场而没有到,虽然

没有到,它的席位是有的,只是空在那里。缺位却不是有席位空着。缺位是某种力量应该在场扮演重要的角色,但这一点从未得到承认。在得出传统戏剧美学的代表性论点“三性说”和“写意说”的研究过程中,研究方法是把中国传统戏剧的演出形式与西方写实戏剧形式加以比较,从而得出传统戏剧艺术有什么美学特性的结论。显然,这里没有古典剧论的席位。这种情况在西方戏剧美学研究中是无法想象的!在西方的戏剧美学研究中,从亚里士多德的《诗学》开始,接着往下,各位古代理论家说了什么,不仅是必须安放在尊崇的位置,而且离开了这种基础就无法展开研究。其实,对中国戏剧美学的研究也应一样:对于传统戏剧的美学原则是什么的问题,亲身参与创造和早就长期研讨的古代理论家理应拥有首先发言权,即便进行中西戏剧比较以归结出传统戏剧特点的办法是合理的,古典剧论对戏剧美学的看法也不能忽略。这个道理是极为显明的。既然如此,为什么在戏剧美学研究中,古典剧论缺位的现象还能够存在呢?应该说,原因之一在于中国古典剧论研究发展的不足。

在上个世纪80年代以前,尽管有了一些开拓,但人们对于古典剧论有些什么内容还不甚了了。在80年代传统戏剧研究热中,古典剧论研究得到了重视,但这项研究正在成长起来,它发掘、清点了古典剧论的遗产后,仍然有些茫无头绪:研究了编剧理论,但似乎只有“立主脑”、“减头绪”、“密针线”几条,成不了局面。研究了王骥德的《曲律》,似乎谈技法多,论美学少。研究了李渔的戏剧美学,似乎他追新逐奇的美学思想既不足道,品位也不高。……80年代以下谈戏剧美学几乎没有不引用几句古典剧论的,但不过用来证明自己的观点,而不在于阐明古典剧论的思想。这个时候古典剧论已经在戏曲美学研究的场子里到处现身,然而人们还是搞不清它有多大来头、多少分量,因而还是无法确定它的位置。于是,古典剧论还是缺位。

这种缺位,不是人们有意忽视它,而是就研究程度而言,中国古典剧论的研究还没有达到过那种总体面貌清晰、美学性质明确、美学价值厘定的高度,因而也就没有真正解决它的美学史地位问题。

这正是本篇结论所面临的课题和难题:全书在作了古典剧论的理论内容“是什么”的梳理、阐发之后,关于古典剧论占有什么美学史地位的问题,我们究竟能够得出几条有力的结论呢?

二

要确定中国古典剧论的美学史地位,必须认定它的发达程度。

在这个问题上,首先有个认识标准的问题。我们不能以西方戏剧理论的状况为标准。例如理论有无系统性,是衡量理论发达与否的一个重要指标,西方戏剧理论有亚里士多德先提出基本概念,提出一个理论格局,以后的理论就此进行阐发、辩驳、延展、突破。我们不能以为这才是系统性,其他样子的系统就不是系统性。又如美学观点的明确性也是理论发达的一个标志,西方的美学理论多以反叛的标新立异的面目出现,理论旗帜与口号十分鲜明,我们不能以为只有这样才是观点明确,而持与美学潮流一致的观点就不是观点明确。美学的理论本质上不是抽象的哲学思辩,美是具体的。一种戏剧理论是否发达,正确的标准应该是看它是否主张着某种戏剧美,对于这种戏剧美的问题的各个方面是不是都有明确的解决,对这种戏剧美在技巧方面的种种问题是不是都有明确的认识等等。

据此,我们可以得出的结论是:中国古典剧论是发达的戏剧理论,同样具有系统性、统一性和明确性。

本书第三、四、五章叙述曲学理论、叙事理论和搬演理论,在系统性上是为今人把握的方便而作了调整,与古典剧论原系

统的状况有所出入。出入之处,就是把剧学理论中有关剧本文学的内容并入了叙事理论部分(即第四章),而第五章就单纯叙述剧学理论中的搬演理论。古典剧论系统存在的原貌,应该如本书第二章第三节所述,为曲学系统、叙事理论系统和剧学系统。这三个系统的形成,从今人的分析看,固然反映出戏剧观念的不同,从它们的初衷看,则是以不同的事物为各自的研究目标。曲学系统以曲为研究目标;叙事理论以评点为代表,用意并非为戏剧探讨叙事理论,只是以文章为研究目标,实质是文学评论和文章研究;剧学理论则以戏剧的创作、演出活动过程为目标。三个自有目标的系统客观上从三个方向接触到戏剧:这就是古典剧论自在的状态。曲学系统无意包括剧学,但曲要包括剧曲,自然涉及剧学的一些问题;剧学要谈词曲创作,必然包括曲学内容——这种交叉性,全是各个系统自为,并不是古典剧论有什么混乱。我们应该接受古典剧论理论内容的这种系统状态。我们必须意识到,接受这样的系统状态不仅没有遗憾,而且多有惊喜。因为这三个系统不仅涵盖了中国古典戏剧的所有方面,而且由于各有渊源,还给理论带来了深厚和细密的性质。曲学系统有着诗学研究的深厚背景,因而自然的向音韵、格律、词采三方面展开,形成曲韵、曲律、曲论三方面的研究,而极为细密。叙事理论之评点则承续文史研究传统,因而审美才有那样的文化厚度,更兼文章技法和才情。李渔的剧学理论实际上承续了中国演艺活动的传统,因此才在剧本选择、演剧节奏、观众心理、演员培养等许多别人注意不到的问题上有详细、具体的见解。总之,如果不是各有传统、各有目标的三个系统,而是提出一个戏剧定义和理论原则来生发出理论系统的话,古典剧论将不能达到现在的水准。

古典剧论又具有统一性。尽管古典剧论内容存在于三大系统中,古典剧论延续了由元末到明清两朝的数百年,其间(主要在明中叶)也有过几场争论,但理论观点是统一的。这是因

为古典剧论几百年,讨论的主要是明清传奇一种戏剧美,理论家的美学理想是同一的。几场争论都是为了达到这种戏剧美,所以最终达到一致。

这些同一的理论看法,对于戏剧的各个方面的问题都有明确的解决。例如从戏剧与外部世界的关系言之:关于戏剧的形态,有“生天生地生鬼生神”,当观众面重现大千世界的认识,对戏剧的社会作用,明确地持既言情又教化的看法。从戏剧艺术本身言之:对戏剧的本质有“戏”的见解,据此,在虚实问题上持崇虚的立场,在戏剧故事本体性质问题上抱“寓言”的观念,情节理论讲求“奇”的美,人物塑造理论遵从表现“类型”的原则,文词风貌以“本色”为号召追求“雅俗浅深浓淡之间”,在表演上要求演员“人情”、“传神”,并且不停留在技艺层面,而要努力达到“进于道”的“不知其所以然”的境界……直至具体的技法层面的种种问题都有明确的见解。

中国古典剧论具有如此的系统性,拥有如此丰富、明确的见解,不仅可称发达,而且足以与具有两千多年历史的西方戏剧理论相对和比照,因为在几乎所有的戏剧美学问题上,中国古典戏剧理论都有自己明确的理论,并且富有我们民族的特色。特别的是,中国古典剧论不像西方戏剧理论那样是适应新的戏剧形态推出而不断纳入新的戏剧美学风标的理论史,而是主要以明清传奇一种戏剧美为理想的理论,这样,它就成为人类有史以来研究对象最为明确的戏剧理论,因为戏剧史上再没有哪一种特定类型的戏剧得到过如此全面细致的理论说明。

三

中国古典剧论在中国美学史上占据什么地位,是一个必须细加考察的问题。这里只能作最粗略的观察和分析。

在把中国古典剧论梳理阐发过以后,我们强烈地感觉到它和中国传统美学血肉相联,有着和谐统一的关系。这种关系可

以拆解为正反两方面的意义。

正面的意义是：中国传统美学滋养了古典戏剧理论，古典剧论也推进或发展了中国传统美学。滋养的痕迹在古典剧论中是随处可见的。例如言情与教化统一的思想、追求中和美的思想就来自于儒家思想；又如表演理论中“一汝神，端而虚”，忘却一切沉浸于演艺，最终达到“不知其所以然”的神妙境界的理论就脱胎于道家思想；再如金圣叹评点中运用的因缘生法理论就是佛家观念。从三大理论系统说，没有诗乐传统、史官文化传统、技艺演出传统，古典戏剧理论是发展不起来的。甚至情节上的“奇”的思想也直接导源于中国叙事文学“纪异”、“志怪”的传统。古典剧论对中国的传统美学也有推进。如曲学系统本身就是传统诗学的一个新阶段，它在音韵学、格律学、文词风格方面是诗学的全面推进，曲学更注重唱法，是诗歌入乐歌唱传统的大发展和唯一遗存。戏曲叙事理论和小说评论一起把中国叙事文学理论推进到了一个新的高度。剧学理论则其体系本身就是中国综合艺术观念的推出，也全面推进了演艺理论。

但中国古典剧论和中国传统美学血肉相联、和谐统一的关系也可以从反面理解其意义。这就是它们太多一致性而缺少相异性，中国古典剧论没有给中国美学带来太多明显特异的新因素和开辟更多新的局面。这一点比之西方戏剧就显得十分清晰。希腊原来只有神话与史诗，但悲剧、喜剧的出现却给西方美学带来新的因素，悲剧的崇高、喜剧的滑稽成为日后代研究的内容和美学的重要概念，而亚里士多德当时就提出了“净化”的心理机制和剧情组织的“有机整体”概念等一系列美学概念。中国古典戏剧没有带来更多这样的新因素，且新因素一旦出现，也被传统慢慢消解。如在宋杂剧时期，戏剧短小，滑稽戏谑的特色突出，成为引人瞩目的新因素，以至黄庭坚有言：“作诗如做杂剧，临了须打猛诨出。”但戏剧继续发展，这个因素

就化为元剧语言中的戏谑味和插在剧中的插科打诨片段,而非总体美学特色,到了传奇中,它更被温柔典雅所淹没,到了李渔的《闲情偶寄》中,插科打诨已经被看作消除观众“瞌睡虫”的特别手段了。

总起来看,可以得出这样粗略的结论:中国古典剧论与晚起而发达的中国戏剧(主要是明清传奇)一样,在中国美学史上占据一个继承、发展和多种文化因素汇集者的地位。

这条结论所能提供的启示是,中国古典剧论具有高度的民族特色和深厚的文化渊源,如果不紧密地联系中国传统文化和传统美学,而仅依据西方的编、导、演的艺术理论来加以评判,是不能把研究推向深入的。

四

中国古典剧论在中国美学史上相对缺乏鲜明有力的新质,但就世界戏剧美学的范围观照之,却具有大量的新质而足以在世界戏剧美学史上占据独特的地位。古典剧论的各个方面都可以因其特色而在世界戏剧美学的相应的领域占据某种地位。这里只就总体上概言之。

中国古典剧论主张一种具有中和美的戏剧(见第六章第三节),这与西方的以至世界通行的戏剧观念是很不相同的。通行的观念讲戏剧总是彻底的冲突,中和美的戏剧却要最终矛盾调和,且不是黑格尔讲悲剧可以两善冲突,双方牺牲,在观众理解中两方的片面性实现观念上的调和,而是现实冲突的调和。通行的观念认为戏剧要么是悲剧,要么是喜剧,前者的意味是崇高,后者的意味是滑稽,也有正剧,但并非把悲喜拉平,现代的悲喜剧则要求崇高和滑稽并存。但中国古典剧论主张的全非如此,中和美里既要有悲,又要有喜,但悲不是崇高,喜也并非滑稽,只是悲伤和快乐。通常的戏剧观念遵从亚里士多德的论述,情节以实现主人公命运的一次转折(或从顺境转到逆境,

或从逆境转到顺境)为限,中和美的戏剧却不守此限,主人公从正常生活到遇险遇难,再到必定是团圆的结局,命运至少转两次,甚至可以更多次,因为一个戏可以自始至终,在离、合、悲、欢中具无限情由,无穷关目。

这样一种戏剧美其实从来就通过大量古典剧作展现在我们面前,但一直得不到认可,于是多批判它大团圆结局的局限性而很少去研究它的美学。更有甚者,非要把悲剧、喜剧的标签贴到古典戏剧头上,并且风行。然而,古典剧论却说得很清楚,悲欢离合是情节的一定的格局,追求的就是中和美。

我们必须正视它。必须正视的理由不仅在于中和美是理论主张的存在,而且因为中和美可以说是传奇戏剧美的基础。传奇的内容讲求言情与教化的统一,而只有中和的戏剧美才是表现这种统一的合理形式。传奇的情节美学追求新奇、曲折,是和中和美配套的。而“立主脑,减头绪,密针线”的编剧主张又是和情节的丰富复杂配套的。文辞的“雅俗浅深浓淡之间”的品味,唱法的细致讲究,优美的表演技艺都必须座落在节奏舒缓、情绪平和的剧情基础之上。如果古典剧论不是主张中和美,让传奇变成悲剧或喜剧,追求崇高或滑稽,讲求激烈的冲突,造就剧场紧张的张力,那么,原有的戏剧美的方方面面就会崩溃而无法存在,传奇就变成另一种戏剧了。

正因为如此,中和美的戏剧理想是古典戏剧理论在世界戏剧美学范围中总体表明其自身特质的标志。由此,中国古典剧论可以占据独特的地位。世界戏剧美学史的格局也将由于这种理论占据重要位置而发生改变。

以上就是我们对中国古典剧论的美学史地位所作出的简要分析,当然这种分析还并不完备,但当我们得出以上这些粗浅结论的时候,我们已经意识到:本书其实只是做了中国古典戏剧理论内涵阐明的初步工作,新的研究还有待推进。

对正剧的质疑

吕效平

黑格尔在他那本著名的《美学》中全面地论述了造型艺术(建筑、雕刻、绘画)、音乐艺术和文学(抒情诗、史诗、戏剧体诗)的本质与原则。在论说“戏剧体诗”的时候,他分析了悲剧、喜剧和正剧的原则。在深刻而详尽地描述了悲剧性和喜剧性的本质之后,他说:

处在悲剧和喜剧之间的是戏剧体诗的第三个主要剧种。这个剧种没有多大的根本的重要性……^①

他说的便是正剧,这个“严格意义上的‘近代剧’”^②。黑格尔认为,正剧同时“刨平”了主体性在喜剧中“那种乖戾方式行事”和在悲剧中的“坚定意志”及其面临的“深刻冲突”,因此“有越出真正的戏剧类型而流于散文的危险”;“否则就是过分重视时代情况和道德习俗之类的外在因素”。这个剧种“不大经心

① 黑格尔著,朱光潜译:《美学》第三卷下册,第294页,商务印书馆1981年版。

② 同上。

诗的好坏而专努力打动单纯的情感”^①，“一方面提供娱乐，一方面着眼对听众的道德教益”^②。

黑格尔的这个深刻而重要的观点，至少在中国，没有引起戏剧的学术界与艺术界应有的关注。

高乃依的《熙德》，是法国新古典主义悲剧的代表作。但是，把这部作品称为悲剧，只是根据亚里士多德对悲剧文体形式的定义。亚里士多德说：“悲剧是对一个严肃……的行动的摹仿”^③；悲剧“倾向于表现比今天的人好的人”^④，“这些人声名显赫，生活顺达，如俄狄浦斯、苏厄斯忒斯和其他有类似家族背景的著名人物”^⑤。亚里士多德强调的，一是文体风格“严肃”，二是主人公为高贵人物，这就够了。如果按照黑格尔对悲剧本质（而不是文体形式）的定义，《熙德》则算不上悲剧，而是人物的“坚定意志”及其面临的“深刻冲突”都被“刨平”了的正剧^⑥。黑格尔这样描述悲剧本质：

基本的悲剧性就在于这种冲突中对立的双方各有它那一方面的辩护理由；而同时每一方拿来作为自己所坚持的那种目的的和性格的真正内容的却只能是把同样有辩护理由的对方否定掉或破坏掉。因此，双方都在维护伦理理想之中而且就通过实现这种伦理理想而陷入罪过中。^⑦

① 黑格尔的“诗”，即指包括了抒情诗、史诗和戏剧体诗三种文体在内的“文学”。这里的“诗的好坏”不可理解成作为语言艺术的抒情诗的写作，而是指作为文学作品的精神追求。它的对立面应该是下面所说的“打动单纯情感”的剧场效果。

② 黑格尔著，朱光潜译：《美学》第三卷下册，第296页，商务印书馆1981年版。

③ 亚里士多德著，陈中梅译：《诗学》，第63页，商务印书馆1996年版。

④ 同上，第38页。

⑤ 同上，第97页。

⑥ “刨平”为朱光潜译文中的原文。这是一个用在这里非常精确的动词。

⑦ 黑格尔著，朱光潜译：《美学》第三卷下册，第286页，商务印书馆1981年版。

施梅娜的父亲打了罗德里格衰老的父亲一个耳光,为了家族的荣誉,罗德里格向施梅娜的父亲挑起决斗,但施梅娜是他的爱人,于是,幸福和荣誉、个人的爱情和对家族的责任这两种对立的東西便撕裂了他的灵魂,使他陷入了黑格尔所描述的典型的悲剧冲突之中:无论幸福或荣誉,无论个人的爱情,还是对家族的责任,都有其伦理的辩护理由,但它们在坚持自己的目标把对方破坏和否定掉的时候,由于破坏和否定了对方的正义性,便使自己也落入了犯罪。对罗德里格来说,杀死施梅娜父亲的真正的悲剧并不是失去了爱情的幸福,而是他在荣誉和爱情之间,选择了荣誉而放弃、否定了他对施梅娜的爱。罗德里格给自己找到了一条为爱情本身而毁灭爱情的理由:像施梅娜这样高贵的女子,只有那些能够勇敢地承担起家族责任的青年才能配得上她的爱;没有荣誉的青年只会玷污她的爱。于是他去杀死了爱人的父亲,把同样的撕裂灵魂的难题交给了施梅娜。施梅娜坚定地要求国王处死她的爱人,为自己的父亲复仇。她毁灭爱情的理由除了荣誉和责任以外,也是爱情本身:罗德里格用杀死爱人父亲的行为证实了他是一个有责任感和荣誉感的高贵的青年,只有同样有责任感和荣誉感的女子才能配得上他的爱情,为了配得上罗德里格的爱,必须毫不妥协地毁灭自己的爱情,坚持要求处死罗德里格。如果就这样毁灭爱情,同时也暴露出荣誉与责任的荒谬,显示它们真理性的边缘之处和困窘状态,从而显示它们价值的有限性,这才是真正的悲剧作品。

古希腊悲剧和莎士比亚正是这样做的。连智慧而高贵的俄狄浦斯,都不能摆脱命运的播弄,连纯洁而善良的安提戈涅都不能在亲情与公民责任的荒谬冲突中幸免,更不用说俄瑞斯忒斯和厄勒克特拉为父复仇的弑母,美狄亚屠子的激情犯罪了。莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》描写了人类愚蠢的仇恨对爱情的摧残,但被摧残的爱情毕竟放射出了动人的光辉。而在

他更深刻的作品《奥赛罗》中，则描写了爱情自身的荒谬：爱，就是全部占有爱人肉身与灵魂的渴望；而这种试图把另一个个体融入自身的愚蠢渴望却是注定不能实现的，无论坚持还是放弃这种渴望都是爱情的毁灭。《李尔王》描写了两个女儿的寡情、恶毒和残忍，但莎士比亚并没有把她们当作“性格”，像描写理查三世和该剧中的埃德蒙那样写出她们的动机，因为她们为什么如此寡情、恶毒和残忍的问题在这部戏中并不重要，她们不过是自然或者人类天性中始终存在的黑暗而已。如果这部戏仅仅描写了这个世界的冷酷和凶残它就还是一部平庸之作。《李尔王》一面写出了这个世界残酷的真相，一面还写出了人类怎样欺骗同类和自己，以至于在我们的人性中缺乏认识世界真相的勇气和智慧的事实。世界的残酷和人类认识世界真相的勇气与智慧的缺失之间的巨大反差，才是《李尔王》的深刻主题。在《麦克白》中，女巫先后出现了两次。第一次，女巫们把麦克白称作“未来的君王”，这是这个世界对我们的诱惑，在这个诱惑面前我们是如此羸弱，如此不堪一击。第二次，女巫们告诉麦克白：他“永远不会被人打败，除非有一天勃南的树林会冲着他向邓西嫩高山移动”；“没有一个妇人所生下的人可以伤害麦克白”。结果却是反叛的士兵砍下树枝扛在肩头行进；麦克白死于剖腹产来到世间的麦克德夫剑下：这是命运对人的玩弄。我们总是幻想自己或许能够凭借自身的意志和力量，赢过这个世界，但是在诡谲多变的命运面前，我们同样不堪一击。哈姆雷特的智慧使他洞穿了人类的真相，看到了人类“天神”一样的外表之下的价值残缺，但是，这智慧并不能帮助他超越他所看到的人类的价值有限性，相反却销蚀了他行动的意志与能力，使他甚至不能像雷欧提斯和挪威王子福丁布拉斯那样担负起自己在尘世的使命。

悲剧性不是别的，就是我们人类作为一种物质存在的价值有限性，它不仅是指我们在浩瀚无边的宇宙和绵绵无尽的历史

中的渺小与短暂,尤其是指我们自身的荒谬。黑格尔对悲剧本质的描述正是指出了这种荒谬。

莎士比亚还创造了不朽的喜剧性格福斯塔夫。这个肥胖而衰老的骑士每一天都在追逐女人,但他从来就不是爱情的奴隶,没有一次女人带给他的灾难能够真正伤害到他,他根本不屑于品尝所谓“爱情”的失败,便立刻转向了下一个求偶的目标;他热衷于诈骗和抢劫钱财,但他从来就不是金钱的奴隶,“星期一晚上出死力抢下来的一袋金钱,星期二早上便会把它胡乱花去”;他也不相信什么“荣誉”,他自问道:“荣誉能够替我重装一条腿吗?……重装一条手臂吗?……解除一个伤口的痛楚吗?……死去的人,他感觉到荣誉没有?”他的结论是“我不要什么荣誉”,他宁肯在战场上装死以保全性命;但是,甚至在战场上的怯懦表现,也并不是出于他对死神的恐惧,而是出于“主体的自由权和驾御世界的自觉性”^①,这是真正的喜剧精神,即使在死神面前,他的精神也拒绝奴役,他坦然地说道:“要是我能够保全生命,很好;要不然的话,荣誉不期而至,那也就算了。”——既然生命没有价值,死亡还有什么可怕的呢?我们的生存是如此渺小,正如尼采所说,“一切个人作为个人都是喜剧性的”^②。

但是,人类不仅是一种物质的存在,人之所以能够脱离动物界而成为人,就因为我们同时还是一种精神的存在。我们的精神,主要的并不是指我们对物质世界的反应,即我们的具体科学知识、我们征服自然和人类关系中异己力量时的策略与智慧、我们的经济理论、政治理论、法律与伦理的体系等等,而更为重要的,是指超越于所有这些实践性世界的观念和思想之上的对于我们自身、我们的人性、我们在天地间的地位和我们与

① 黑格尔著,朱光潜译:《美学》第三卷下册,第297页,商务印书馆1981年版。

② 尼采著,周国平译:《悲剧的诞生》,第41页,三联书店1986年版。

整个物质世界(或许还有精神世界)关系的解说(哲学与宗教)与观照(艺术)。只有站在这种把人类的全部实践性世界作为观赏对象的精神高度,我们才能像古希腊戏剧家和莎士比亚那样品尝人类的悲剧性和喜剧性。站在这个高度,悲剧性和喜剧性就不是当我们的生活不完美、不健康时才会出现的东西,而是我们的全部生活所必然具有的本质。不信,让我们来品尝一下人类历史上曾经出现过的伟大人物,苏格拉底、柏拉图、凯撒、亚历山大、但丁、卢梭、罗伯斯庇尔、拿破仑、爱因斯坦、孔夫子、秦皇、汉武、李白与杜甫、孙中山、胡适与鲁迅……谁不是悲剧性的?甚至谁又不是喜剧性的?如果连伟大人物都不能避免这种悲剧性与喜剧性,难道我们这些当代的凡人会比他们更幸运吗?我们曾经以为,人世间的一切罪恶都来自于私有制,可是当我们消除了私有制,建立了公有制的时候,我们才发现,几乎同样多的罪恶就来自于私有制度的缺失,于是我们又重新恢复私有制,这时候我们发现,马克思所批判和谴责的资本原始积累阶段的罪恶又回到了我们身边。黑格尔关于悲剧性的定义用在这里竟然如此恰如其分!戏剧,应该揭示人类这种徘徊于私有制度与公有制度之间的痛苦状态的悲剧性与喜剧性呢,还是应该去撰写颂扬私有制或者颂扬公有制的绝对价值的正剧?

历史上,始终有人不明白这个道理。例如17世纪的法国国王路易十四和他那个时代的新古典主义理论家与戏剧家。他们很看不上莎士比亚,认为他是粗俗、野蛮的,他的戏剧里缺少伦理的意义。他们认为自己继承了古希腊人的戏剧精神,但是实际上,他们把古希腊戏剧家高居于阿波罗神位俯身观照人类的视角,降低到了路易十四的王位。端坐于王位和侍立于王位两侧,他们相信,他们找到了绝对价值的东西,这就是以路易十四为代表的王室与贵族的社会秩序与风尚,他们相信他们自身已经能够避免那些人类的价值缺陷,从而避免成为悲剧的或喜

剧的。因此,古希腊戏剧中的悲剧性的东西,到了他们手上,仅剩下了“严肃的”风格和主人公的“高贵”身份。在高乃依的《熙德》中,法国人相信,荣誉和幸福、个人权利和他对家族的责任之间的冲突在路易十四时代是可以调解的,它们势必毁灭与否定对方从而也使自己陷入犯罪的荒谬性在路易十四时代也是可以避免的。于是,在施梅娜坚决要求国王处死罗德里格的时候,恰巧出现了救星:直布罗陀海峡对岸的摩尔人打来了,罗德里格率领五百家将击垮了摩尔人,让他们跪在海滩上举手称臣,高呼“熙德!熙德!”(“伟大的君王”之意)罗德里格用勇敢地承担更高责任,获得更高荣誉的壮举,使自己和他的爱人都走出了悲剧困境,他们当晚成婚,双双既保全了荣誉又获得了爱情。正如黑格尔所说,这种正剧,第一“刨平”了人物(在这里主要是施梅娜)的“坚定意志”及其面临的“深刻冲突”;第二,降低了诗的追求而致力于剧场的效果,即“打动单纯的情感”——如果有人像安徒生笔下那个不懂事的娃娃那样追问:“怎么就这么巧,要是摩尔人不在这个时候打过来怎么办呢?”这个剧场效果就会立刻大打折扣了;第三,“过分重视”路易十四时代王室和贵族阶级的自信,“着眼对听众的道德教益”。但是,路易十四的时代总是会结束的,《熙德》这部“过分重视时代情况和道德习俗之类的外在因素”的正剧,今天已经失去了剧场的生命力,除了以纪念高乃依为理由在法国剧场偶尔演出之外,这部戏已经很少被搬上舞台了。一位担任文学老师的法国朋友告诉我,在当代法国,甚至连这部剧本也很少有人阅读了。然而,当年法国人所认为缺乏教益的,勇敢地揭示了人类悲剧性和喜剧性的莎士比亚的伟大作品,可以毫不夸张地说,每一天都会出现在世界某地的舞台或银幕上。

古希腊人和莎士比亚的剧作成为人类作为一种精神存在的最高代表之一这个事实本身,也是足够幽默,或者说荒谬的:当法国新古典主义者坚信自己找到了绝对价值的东西,拒绝承

认自身的悲剧性和喜剧性的时候，他们的精神实际上是相对委琐、缺少光彩的；当古希腊人和莎士比亚坦然地承认人在天地间的卑微，描写人性的乖谬，揭示人作为一种物质存在的有限性的时候，他们却把人的另一种存在，即精神的存在张扬到了极致。但是，这有什么奇怪的呢？路易十四的王座怎能与阿波罗的神座相比呢！

戏剧，需要剧场的匠艺，但它又远远超越了剧场的匠艺，而属于一种人类最高的精神活动。人类精神的本质特征，就是它的不为实践羁绊的自由状态。它拒绝成为政治、伦理、教育等等人类任何一种实践性行为或任何一种实践性学说的工具和奴婢。这种自由与否的状态，不仅是社会的，尤其是个人心灵的。一旦相信自己找到了实践性世界的绝对价值，悲剧性和喜剧性便悄然退入古人和隔壁邻居的生活之中，而在自己的生活里只看到正剧了。

悲剧、喜剧与正剧的差异就在于，前者保持精神的自由状态，从情感的（悲剧）或者理性的（喜剧）的角度，爽朗地表现人性和人类处境、人类生活的有限性，后者则放弃精神的自由品格，臣服于“时代情况”、“道德习俗”或其他人类的实践性活动或学说，宣称自己克服了人之有限性而获得了绝对的价值，利用伦理判断所激起的观众的“单纯的情感”博取剧场效果。然而，悲剧和喜剧却正是要指出一个时代、一种文化，乃至全部人类伦理（更不用说政治）作为一种实践性存在的边缘所在，正是要描绘它的无奈、困窘和荒谬状态。

朱光潜先生说过，人生的理想应当是，把如痴如醉地投入生活的狄奥尼休斯（酒神）精神和高居于人世之上静默观照的阿波罗（日神）精神结合起来；以出世的精神做入世的事业。一个只知盯紧实践性世界中的目标拼搏奋斗，不懂得把“元神”跳入半空品尝自己奋斗的悲剧性与喜剧性的人，他的人格一定是缺乏魅力的，其道德水准也不会高，因为他的精神世界是枯萎

的。同样地，一个时代，一个民族，如果没有表现其悲剧性与喜剧性的精神产品，这个时代和这个民族也是缺乏光彩与魅力的。摆脱实践性世界羁绊的精神自由，是属于个人的；政府由于担负着尘世的当代责任和实践性使命，没有权利、也没有理由去追求这种精神的自由。因此包括戏剧在内的艺术创作归根到底是个人的事情。所幸现代社会不是路易十四时代的封建社会，在政府事务之外，还有公民生活，尤其是其精神生活的广阔空间。公民精神生活的权利与政府行使职权的权利是平等的。

中国当代戏剧理论不理解，不接受，甚至不记得黑格尔曾经说过的正剧“没有多大的根本的重要性”这句话，而往往去为难沦为工具甚至奴婢的这个“剧种”编织种种理由，这不能不说是一个重大的缺陷。

在“新时期”那个思想解放，精神自由的年代，我们坦然地承认和描写自己生活的悲剧性，出现了《桑树坪纪事》、《狗儿爷涅槃》和《曹操与杨修》这些戏剧杰作。我想不起那个年代有哪一部正剧作品取得过像这三部悲剧一样的成就。北京人民艺术剧院四十周年院庆的时候，拿出了《狗儿爷涅槃》和《天下第一楼》这样两部悲剧新作，纪念自己的生日，可是当它五十周年院庆的时候，它没有拿出一部有分量的作品来，因为创作悲剧的精神自由丢失了，在最近的十年，他们只写“没有多大的根本的重要性”的正剧。1988年，上海京剧院创作了《曹操与杨修》。在这部戏里，冲突的双方是“权力”与“智慧”，正如黑格尔所说，“这种冲突中对立的双方各有它那一方面的辩护理由；而同时每一方拿来作为自己所坚持的那种目的和性格的真正内容的却只能是把同样有辩护理由的对方否定掉或破坏掉。因此，双方都在维护伦理理想之中而且就通过实现这种伦理理想而陷入罪过中”。它所表现的是一个困扰中国乃至全部人类几千年，并且还将永久地困扰下去的重大问题。那个时候，创作者

精神自由的状态使得他们能够不“刨平”，冲突双方的“坚定意志”和他们之间的“深刻冲突”，一方面表现了“权力”为了维护自身存在所必需的拥戴一定要把“智慧”降低到自己的同等高度，另一方面表现了“智慧”为了坚持自身的品格荒谬地丧失了自处的智慧。这是何等深刻的悲剧！而在创作于上世纪90年代的《贞观盛事》中，冲突的双方仍然是“权力”与“智慧”，创作者为了“盛世写盛世”的理由——恰如黑格尔所说“过分重视时代情况”——而丢失了精神的自由状态，“刨平”了冲突双方的“坚定意志”和他们之间的“深刻冲突”，取消了冲突的悲剧性，把戏剧降低成了歌功颂德的散文。

2005年，南京大学戏剧研究所创作演出了话剧《〈人民公敌〉事件》。在这部戏里，淮河畔某镇五个暑假回家的大学生，眼看淮河被污染的恶劣状况，决心在家乡排演易卜生的戏剧《人民公敌》，以唤起家乡人民制止和根治污染的意识。当污染淮河的工厂主得知他们排演戏剧的内容后，开始设法扼杀他们的演剧活动，媒体背叛了他们，地方政府的态度也暧昧起来。同学们发现，他们落入了和一百多年以前易卜生的戏剧主人公斯多克芒相同的艰难处境之中，和斯多克芒一样，他们不得不作出坚守理想或者放弃理想的痛苦抉择。这部戏不单描写了当代社会生活的悲剧，而且表现了青春和理想自身的悲剧性。中国剧协的官员批评这个戏说：“中国政府对环境问题是负责的，不应当把当代中国比作一百年前的挪威。对学生的情绪，应当予以正确的引导。”如果剧作者放弃艺术创作的精神自由，接受这位官员站在实践性世界提出的批评，只好“重视时代情况和道德习俗（在这里应当说是‘政治习俗’）之类的外在因素”，“刨平”剧中人的“坚定意志”及其面临的“深刻冲突”，把一部悲剧的诗改写成正剧的散文。好在南京大学戏剧研究所并不参加当代戏剧的任何评奖活动，他们坚持了戏剧创作的自由精神。2006年，《〈人民公敌〉事件》赴京参加第六届北京大学生

戏剧展演，戏剧批评家傅谨在观看了这出无论从编剧和表演上看都还很粗糙的学生业余演出后写道：这部戏“是大学生戏剧节举办以来最厚重的收获，也许比这六届里所有其他参演剧目加在一起还更厚重”；“今天的戏剧舞台上之所以没有《人民公敌》这样的作品，不是今天的中国不存在类似的问题，恐怕也不仅是我们的剧作家们缺乏易卜生的才华，而恰是由于戏剧界也正在演化为《人民公敌》里的那个小镇甚至有过之而无不及……”^①

是的，当今中国剧坛似乎已经失去了创作悲剧和喜剧的精神的自由状态，习惯于依附“时代情况和道德习俗之类的外在因素”，创作“没有多大的根本的重要性”的正剧。上世纪80年代，何冀平以艺术家的个人身份描写北京“全聚德”，写出了近代中国商人事业与性格的悲剧；而本世纪山西的话剧《立秋》却代表地方政府发言，意在描写晋商的伟大人格。正如管尔东在文章中所分析的那样，《立秋》以一个正剧的主题置换了它的悲剧主题，逃离了悲剧性，但它的不彻底的成功却是建立在被中断的悲剧描写之上的。山东的吕剧《补天》涉及到了女兵个人权利与国家对她们做出牺牲的要求这种真正的悲剧性冲突，但是第一次，女逃兵们追求个人幸福，违背军纪和国家利益的“深刻冲突”并没有被坚持下去，她们恰巧遇见了年轻战士在暴风雪中以生命救助产妇的动人事迹，被感化得自动放弃了个人意志；当一位青年连长与一个女青年热烈相爱的时候，组织上却把女青年“介绍”给把青年连长引入革命队伍，并且在战斗中为掩护他而负伤，落下残疾的“老羊倌”，这种个人爱情、幸福与革命友情、义务的冲突，本来足以达到撕裂人心的“深刻”程度，再一次，恰巧出现了一位年长的单身女人，由她和“老羊倌”恋爱

^① 傅谨：《中国为何没有易卜生？——由〈《人民公敌》事件〉想到的》，2006年9月12日《北京日报》。

了；当一个年轻女孩在结婚之日初次见到组织上为她“安排”的丈夫时，她才得知新郎已经是她父亲的年龄，她痛苦地跑到旷野之中，不知所措，恰巧——这是第三次了——边境战争爆发了，战争中年迈的新郎救助了在沙尘暴中掉队的新娘，人间没有他们的爱情，他们却在天国中甜蜜地结合在一起。把黑格尔批评正剧“没有多大的根本的重要性”的文字用在这里，何等恰当！这部戏的“恰巧”之处，也和法国古典主义代表作《熙德》中摩尔人的“恰巧”侵犯如出一辙。生活中每一天都在发生爱情变质的悲剧，江苏的获奖淮剧《十品村官》却宁可让男女主人公在月色下纯洁地载歌载舞，用妻子对无辜丈夫的误会取代真正的悲剧冲突；“文化大革命”的恶斗刚刚过去，江苏的另一部获奖戏剧《世纪彩虹》却宁可用知识分子和造反派工人之间不知对方事实上都曾经暗中保护了自己的误会，取代他们之间发生于残酷年代的残酷斗争；江苏省演艺集团要把王蒙的《青春万岁》改编成话剧，创作者在南京大学召开消息发布会的时候，有学生们询问他们：打算把小说中描写的乌托邦年代表现为悲剧呢，还是表现为喜剧？创作者显然并不懂得这个问题，我们最终看到的是取消了“坚定意志”和“深刻冲突”的，歌颂“革命”青春的矫情散文……

南京大学纪念话剧在中国诞生一百周年的时候，校友、剧作家赵耀民先生很沉痛地说道：“我是一个喜剧作家，五十多年来，话剧没有一部至今仍然有舞台生命力的喜剧作品可供上演……”创作喜剧需要比创作悲剧更高的自由的心灵。悲剧的情况要好一些，但是自“新时期”终结以来，戏剧的精神自由大大地跌落下来，我们满足于颂扬或肯定尘世里的东西，仿佛也忘却了悲剧的动人光辉。

为此，我质疑正剧。

论现代戏曲的戏曲性

吕效平

我在《论“现代戏曲”》^①和《再论“现代戏曲”》^②两篇文章中，提出了“现代戏曲”的文体概念。我认为：当代戏曲创作所采用的文体，不论“京剧”、“川剧”、“昆剧”、“豫剧”……都已采用了一种不同于以古典京剧为代表的古典地方戏的新文体，而这些“京剧”、“川剧”、“昆剧”、“豫剧”……虽然在唱腔、说白和表演上各有特征，却又因其共同的本质而属于同一种文体；这个戏曲新文体与古典地方戏在文体上的差异，从某种意义上说，如同明清传奇与元杂剧的文体差异和古典地方戏与元杂剧、明清传奇的文体差异；不仅如此，它还以其现代性的特征，与包括元杂剧、明清传奇（宋元南戏）和古典地方戏在内的全部古典戏曲相区别。但是，迄今为止，这个已经成熟了半个世纪，拥有自己经典作品的新文体，还没有获得一个名称。根据它的“现代性”特征，我建议就用“现代戏曲”作它的名称。

我在《论“现代戏曲”》中尝试描述了这个戏曲新文体的基

① 吕效平：《论“现代戏曲”》，《戏剧艺术》2004年第1期。

② 吕效平：《再论“现代戏曲”》，《戏剧艺术》2005年第1期。

本文体原则。表面上看起来似乎很奇怪,它竟然以已经被欧洲现代戏剧突破了的欧洲古典戏剧所奉行的“情节整一性”作为自己的文体原则。我的这个结论并不依赖思辨的支持,它可以获得统计数据上的支持:半个多世纪以来的戏曲新作,除了极少数的例外,全都奉行了这一条原则。我所做的,只是描述当代戏曲剧场的“情节整一性”与明清传奇作为案头作品的“情节整一性”之间的差别,至于它与元杂剧的抒情诗歌艺术整一性和古典地方戏折子戏的舞台艺术整一性之间的差别,则是一目了然的。

我在《再论“现代戏曲”》中尝试描述了现代戏曲的现代精神。现代性,就是人的解放,是人从自然界的束缚和社会的、政治的、思想的奴役下的解放。我宁肯把它看作一个中性词,因为人的解放和人的其他状态一样,实际上也是悲剧性的。采用“情节整一性”的现代戏曲文体原则,并不能保证作品的现代性,例如“样板戏”,它本身便是专制和奴役的产物,同时也在执行着文化专制和精神奴役的意识形态功能。但是,无论如何,戏剧的“情节整一性”“需要人物已意识到个人自由独立的原则,或是至少需要已意识到个人有自由自决的权利去对自己的动作及其后果负责”^①,这个戏曲新文体的原则从表面上看,是中国本土戏剧向西方戏剧学习得来的,而实际上却是摆脱了封建政治、社会与精神奴役的现代中国人寻求在戏曲中被表现的结果。黑格尔把戏剧的文体原则与一种文化、一个时代的世界观联系起来考察的观点,也解答了为什么中国戏曲的现代文体却采用了欧洲古典戏剧文体原则的问题:欧洲古典戏剧的两个高峰,第一次是自由的古希腊人创造的,第二次则是由文艺复兴的产儿与集大成者莎士比亚创造的,在基督教有效地实行精神统治的中世纪,并不存在这种戏剧的“情节整一性”。欧洲的

① [德]黑格尔,朱光潜译:《美学》第三卷下册,第297页,商务印书馆1981年版。

现代化进程,是从文艺复兴起步的。在这个现代性上,中国现代戏曲与莎士比亚是相一致的。

我尝试从现代文体和现代精神两个方面描述了现代戏曲的现代性。但是,我的这些描述留下了一个巨大的漏洞:那么,现代戏曲和莎士比亚的区别是什么呢?总不能认为它就是话剧,或者“话剧加唱”吧?

描述现代戏曲文体,是不能不谈到它的戏曲性的。

本文尝试描述现代戏曲的戏曲性。



叶朗先生说:“不论是哪个演员演哈姆雷特,舞台上的意象世界都是莎士比亚的世界……而京剧则不同。京剧舞台上的《贵妃醉酒》、《霸王别姬》、《宇宙锋》的意象世界乃是梅兰芳的世界。”“莎士比亚去世了,莎士比亚的意象世界是永存的。梅兰芳去世了,梅兰芳的意象世界,梅兰芳的美,也就随之消失了。”^①

叶朗先生在这里说的实际上是戏剧的文本问题:莎士比亚的戏剧,其文本是文学语言的手抄本或者印刷品;梅兰芳的戏剧,其文本是舞台语言的剧场呈现^②。每一次《哈姆雷特》的舞台演出,不过是莎士比亚文学文本的一个影子;离开舞台表演,以印刷品的方式记录梅兰芳的戏,会丢失几乎全部美感,基本上没有意义。

文学和表演,是戏剧的两极,失去任何一极,戏剧都无法存在。欧洲第一部戏剧理论的经典是亚里士多德的《诗学》,黑格尔也把戏剧称为“戏剧体诗”。亚里士多德和黑格尔都把戏剧看作“诗”,他们的“诗”,就是包括了抒情诗、史诗和戏剧在内的

^① 叶朗:《京剧的意象世界——为纪念徽班进京二百周年而作》,《文艺报》1991年2月9日。

^② 影像记录,不过是梅兰芳舞台文本的影子。

文学。亚里士多德甚至说：“……即使不看演出而仅听叙述，也会对事情的结局感到悚然和产生怜悯之情——这些便是在听人讲述《俄狄浦斯》的情节时可能会体验到的感受。靠借助戏景来产生此种效果的做法，既缺少艺术性，且会造成糜费。”^①黑格尔也说，戏剧“固然要用容貌姿态的表情，动作，朗诵，音乐，舞蹈和布景，但是压倒这一切的力量却在于语言^②及其诗性的表达”^③。但是，人们往往忽略了，全部亚里士多德和黑格尔戏剧理论的核心论题却恰恰是：当文学被表演在剧场的时候，它的文体发生了什么变化。换句话说，亚里士多德和黑格尔的戏剧理论所讨论的是：表演怎样改造了史诗和抒情诗^④，而创造了戏剧。20世纪30年代以来，欧洲戏剧产生了否定文学，解放舞台艺术的潮流。法国戏剧家安托南·阿尔托刻意地，布莱希特则是无意间^⑤肯定戏剧的表演本质。格洛托夫斯基说，“演员的表演技术是戏剧艺术的核心”；^⑥彼得·布鲁克也说“一个人在别人的注视之下走过”“任何一个空间”，“这就足以构成一幕戏剧了”^⑦。他们的这些观点在中国也一再被那些坚信戏剧表演本质的人们重复。但是彼得·布鲁克和格洛托夫斯基的观点显然取消了非戏剧性表演和戏剧性表演的区别，如果他们也承认不是一切表演都可以称之为戏剧，那么，是什么把非戏剧性的一般表演，提升为戏剧性的特殊表演了呢？一个基本的事实是无法抹煞的，这就是把古希腊人的酒神颂提升为戏剧的和把中世纪的广场演出提升为戏剧的都是被亚里士多德和黑格尔

① [古希腊]亚里士多德：《诗学》，第105页，商务印书馆1996年版。

② 特指文学语言。

③ [德]黑格尔著，朱光潜译：《美学》第三卷下册，第274页，商务印书馆1981年版。

④ 亚里士多德仅仅讨论了悲剧与史诗的关系。黑格尔则认为，剧场造成了史诗与抒情诗的互相否定与调解，从而产生了“诗”的第三种样式，也是最高样式——“戏剧体诗”。

⑤ 见本文第三节。

⑥ [波兰]耶日·格洛托夫斯基《迈向质朴戏剧》，第5页，中国戏剧出版社1984年版。

⑦ [英]彼得·布鲁克《空的空间》，第3页，中国戏剧出版社1988年版。

称为“诗”(即文学)的东西。欧洲戏剧试图挣脱文学的努力始终未能使其走向“表演”的极端,剧场艺术觉醒的主要贡献还是在给戏剧文学的新内容,即淡化外部情节而走向内心世界的内
容,提供了新的更为丰富的表现形式。至于那些大胆的戏剧冒险家所做的“开除”了文学的作品,至今仍然处在主流戏剧之外,担负着探索戏剧边缘的使命。中国戏曲才真正是一种成功地在戏剧从“文学”到“表演”的轴线上,无限远离“文学”之极和无限逼近“表演”之极,把“文学”降低到无足轻重的地位,而把“表演”上升为本质的戏剧。虽然中国古人也说过“杂剧出于鸿儒硕士,骚人墨客所作……若非我辈所作,倡优岂能扮乎”^①的话,但“马东篱之词如朝阳鸣凤”,“白仁甫之词如鹏搏九霄”,“王实甫之词如花间美人”,“关汉卿之词如琼宴醉客”,“郑德辉之词如九天珠玉”^②,终于变成了“梅兰芳的端庄华贵,程砚秋的幽咽刚烈,荀慧生的活泼妩媚,尚小云的刚健婀娜……”^③。

从西方到东方,一部戏剧史,也可以说是“文学”与“表演”互相博弈,此消彼长的历史。莎士比亚和梅兰芳是这个博弈中的两种极端的经典。他们的戏剧文本分别可以被看作比较纯粹的文学和比较纯粹的表演。歌德甚至说:“莎士比亚的著作不是为了肉体的眼睛的”,“莎士比亚完全是诉诸我们内在的感官的”^④;“莎士比亚并不是一个适合在舞台上演出的剧体诗人。他从来不考虑舞台。对他的伟大心灵来说,舞台太狭窄了……”^⑤那么,现代戏曲的文本究竟是莎士比亚式的呢,还是梅兰芳式的呢?或者说,现代戏曲的文本处于戏剧从“文学”到

① 宋人赵子昂语。[明]朱权《太和正音谱》,《中国古典戏曲论著集成(三)》,第24页,中国戏剧出版社1959年版。

② [明]朱权《太和正音谱》,第16、17页。

③ 《中国京剧史(中)》,第72页,中国戏剧出版社1990年版。

④ 《说不尽的莎士比亚——莎士比亚评论汇编(上)》,第298页,中国社会科学出版社1979年版。

⑤ [德]爱克曼:《歌德谈话录》,第93页,人民文学出版社1978年版。

“表演”的轴线上的哪一段呢？

以《曹操与杨修》为例。论证它不属于梅兰芳式的文本，论证它超越了诉诸视听的表演意象，而同时诉诸于我们“内在感官”，似乎不太困难。曹、杨从执手订交，中间经历了孔闻岱与倩娘之死、曹操为杨修牵马坠镫和杨修猜破口令“鸡肋”透露的退兵之意，擅行军令三件事，渐行渐远，终于决裂的情节过程，曹操既卑微又伟大的复杂性格，以及其卑微与伟大互相否定，伟大的政治胸怀终于毁于唯我独尊、忌贤妒能专制人格的性质的辩证发展，它所揭示的权力与智慧“双方各有它那一方面的辩护理由；而同时每一方拿来作为自己所坚持的那种目的和性格的真正内容的却只能是把同样有辩护理由的对方否定掉或破坏掉”；“因此，双方都在维护伦理理想之中而且就通过实现这种伦理理想而陷入罪过中”^①的深刻悲剧主题，都是在即使时间洗净了尚长荣等演员创造的舞台意象之后，仍然可能被直接诉诸心灵的文学语言所记录 and 传达，而不会“随之消失”的。比较困难的是论证它与莎士比亚文本的区别：马科、尚长荣等舞台艺术家所创造的舞台意象，究竟是不是像舞台上出现过的成千上万的哈姆雷特那样，不过是陈亚先文学意象的一个影子？或者是否可以这样说，《曹操与杨修》的舞台意象才是这个戏的最终文本，陈亚先的剧本不过是这个最终文本的一个文学蓝本，就像当代电影与它的文学剧本之间的关系一样？现代戏曲的戏曲性首先就表现在，越是它最好的作品，它的文学性与舞台性就越难以剥离^②，我们无法像叶朗先生确认莎士比亚和梅兰芳的文本那样，确认它的最终文本究竟是印刷的，还是肉身的。这一点，是可以由当代戏曲创作在相当大的程度上予以证

① [德]黑格尔著，朱光潜译：《美学》第三卷下册，第286页，商务印书馆1981年版。

② 话剧的情况相反。剧本越是能够为不同的舞台艺术家提供重新阐释和表达的可能，其成就则越大；越是依赖于特别的舞台艺术家，其成就则越有限。《茶馆》对于是之和焦菊隐的依赖和它的文学剧本的单薄是相一致的。

实的。不仅尚长荣的《曹操与杨修》在戏剧舞台上是无二一的，朱世慧的《徐九经升官记》、陈霖苍和黄孝慈的《骆驼祥子》、沈铁梅的《金子》、曾静萍的《董生与李氏》等现代戏曲最好的作品在舞台上也都是独一无二的；这些作品不仅属于剧作家，也与舞台艺术家的名字不可剥离地联系在一起。莆仙戏《春草闯堂》、京剧《徐九经升官记》、川剧《潘金莲》，还有“文革”中的“样板戏”，都是曾被其他剧种广泛“移植”的作品，这种“移植”，属于成千上万个哈姆雷特那样根据剧本的再创造，还是其他剧种对于原作舞台文本的模仿？我倾向于认为是后者。而像《曹操与杨修》、《骆驼祥子》这样的典范，恐怕连同一个剧种的再造都是相当困难的，后人对尚长荣所扮演的曹操、陈霖苍所扮演的祥子和黄孝慈所扮演的虎妞的复制，非常可能就像后人对梅兰芳作品的再现一样，不过是梅兰芳的影子，因为尚长荣的曹操、陈霖苍的祥子和黄孝慈的虎妞非常可能像梅兰芳一样是无法超越的。

从柏拉图和亚里士多德区分了史诗的“叙述”方式和戏剧的“表演”方式，到斯坦尼斯拉夫斯基要求演员忘记“表演”，而在“第四堵墙”后“生活”，欧洲古典戏剧把艺术必须做的对于生活的超越和陌生化的任务，主要交给了情节的艺术，而使表演的艺术失去了超越生活、对生活进行陌生化处理的动机与空间，它拥有诉诸心灵的张力无限的手段，在诉诸视听感官以表现生活细节方面却缺乏艺术资源，人物的对话，即台词成了它最重要的手段。而台词归根到底还是文学语言的，诉诸心灵感官的。无论“台词”还是“情节”都是可以以书写或印刷文本记录的文学，它的舞台呈现不过是对文学文本所创造的心灵意象的表现，不论这个表现具有多少创造性，它也不过是文学剧本的灿烂投影。这种情况在电影剧情片中发生了变化，当镜头取代台词成为诉诸感官、表现生活的主要方式时，文学的地位也随之降低了，电影文学剧本成了电影艺术最终文本生产过程中

的蓝本。中国古典戏曲在对生活进行艺术的陌生化加工时,并不关注情节,而是关注于诉诸视听感官的生活细节,创造和积淀了张力无限的歌唱与舞蹈的舞台艺术语言。当现代戏曲引入“情节整一性”原则时,由于歌舞形式所创造的陌生化效果,剧场的时空也被虚拟化,像欧洲古典戏剧所面临的那种必须征服剧场时空的压力并不大,但是,它一方面拥有比“台词”更丰富的手段,一方面也必须承担起征服歌舞形式,也即征服演员肉身的艺术使命^①。这个使命是超越于文学的,是文学所不能独力承担的。简单地说,就是在欧洲古典戏剧中作为文本主体的“台词”,在中国现代戏曲中,被“台词”、“歌唱”与“舞蹈”分摊了,而且台词本身也必须歌唱化。这样一来,现代戏曲的最终文本还能不能够像莎士比亚戏剧那样是可以由书写或印刷方式记录的文学作品,就成了问题。

如果说莎士比亚追求文学文本,梅兰芳追求不被文学记录的舞台文本,现代戏曲文本的物质形式则比较难以辨认:很难说尚长荣的《曹操与杨修》是陈亚先剧本的影子,很难说陈霖苍、黄孝慈的《骆驼祥子》是钟文农剧本的影子,因为我还体会不到在这两个剧本中有未被其舞台演出穷尽的意象,我也不能够想象未来有一天舞台艺术家有可能根据这两个剧本创造出全新的舞台版本,而其美学的价值和尚长荣、陈霖苍、黄孝慈所创造的一样高,甚至更高。除非未来有一天,陈亚先、钟文农的剧本像莎士比亚的剧作那样被不断创造出新的舞台形象,我们则不能说《曹操与杨修》和《骆驼祥子》的剧本高于它们的演出。同样的困境是,很难说郭启宏的《南唐遗事》这样的杰出作品在被成功地搬上舞台之前不是成熟的戏曲文本;魏明伦的《中国公主图兰多》就有川剧和京剧两个舞台版本,我还不知道怎样

^① 参见拙作《戏剧的“音律焦虑”与“时空焦虑”——从“汤沈之争”和《黑德》之争看中西戏剧的不同质》,《文学评论》2002年第3期。

评价这两个舞台版本及其与剧本的关系。总之,现代戏曲处在戏剧的文学之极和表演之极这条轴线的中段,这是它的优势,也是它的困境。我倾向于把舞台的《曹操与杨修》看作现代戏曲文本的理想样式;在它的左边,有郭启宏的更个人、更文学的作品;在它的右边,则有余笑予创作群体的更集体、更舞台的作品。

二

吴梅把皮黄称为“黄冈俗讴”、“巴人下里”^①,很是不屑。胡适却认为“从昆曲变为近百年的‘俗戏’,可算得中国戏剧史上一大革命”^②。比较起来当然是胡适的观点更科学。吴梅是把地方戏以前戏曲发展史上相对的、过程的东西,当成了绝对的、永恒的东西。但是,当年被鄙称为“俗讴”的京剧现在也和那时候的昆曲一样,成为“高雅”艺术了,于是,那些属于京剧等地方戏的方法与传统,而在全部戏曲发展史上属于相对的和过程性的东西再一次被许多人当成了绝对的和永恒的东西。站在这个立场上,有些人甚至很不屑于《曹操与杨修》,认为“那也是京剧吗!”殊不知,《曹操与杨修》确实不再属于古典京剧文体,但是属不属于京剧,这重要吗?至少,它仍然属于戏曲,虽然它属于戏曲的现代文体。甚至连戏曲,也不一定是中国戏剧史上绝对的和永恒的东西,任半塘先生在试图描述宋以前的中国戏剧时,就追问过:为什么戏剧一定要唱呢^③?那么,如果以京剧为代表的古典地方戏的具体手段、原则和传统不一定属于戏曲本性中绝对的和永恒的东西,那么,什么才是决定了戏曲之所以成为戏曲的绝对和永恒的东西呢?换句话说,所谓戏曲性究竟

① 吴梅:《中国戏曲概论》,《吴梅戏曲论文集》,第166页,中国戏剧出版社1983年版。

② 胡适:《文学进化观念与戏剧改良》,《新青年》第5卷第4号。

③ 参见任半塘《唐戏弄》。

指的是什么呢？对这个问题，王国维和齐如山都有很好的表述。

王国维的研究对象超越了地方戏，达于戏曲形成之初的宋元之际，他给戏曲的定义也超越了地方戏的具体传统与特征，而是：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”^①

齐如山是研究京剧的，或许是由于他在戏剧研究上的世界眼光，他也超越京剧的具体特征，抓住了戏曲性的本质，他说：“国剧的原理，有两句极扼要的话，就是‘无声不歌，无动不舞’。凡有一点声音，就得有歌唱的韵味；凡有一点动作，就得有舞蹈的意义。”^②

亚里士多德和黑格尔的戏剧理论的核心内容，就是研究“故事”，辨别什么故事是戏剧性的，什么故事是非戏剧性（史诗）的，而无论王国维之前的古典曲学还是他之后的现代曲学研究，都没有察觉到这个问题的存在。只有当现代戏曲文体形成以后，这个问题才出现在中国戏曲中。在王国维所做的“戏曲”定义中，注入现代戏曲文体的新原则^③，就是：以歌舞演“情节整一”的“戏剧体诗”故事。考虑到在这里“诗”与“故事”重叠，则可以简化为：

以歌舞演“情节整一”的“戏剧体”故事。

关于“情节整一性”原则和“戏剧体诗”原则，我在《论“现代戏曲”》和《再论“现代戏曲”》两篇文章中做了探讨。正是这两个文体原则，决定了现代戏曲文体的现代性。至于“情节整一性”原则，从欧美戏剧发展的情况看，非常可能也是一个相对的

① 王国维：《戏曲考原》，《王国维戏剧论文集》，第163页，中国戏剧出版社1984年版。

② 《齐如山回忆录》，第98页，中国戏剧出版社1998年版。

③ 参看拙作《论“现代戏曲”》和《再论“现代戏曲”》。

原则,只是目前还没有被中国大陆现代戏曲的创作所突破,但台湾的吴兴国先生用京剧演出了《等待戈多》,这个戏想必是没有什么“情节整一性”的。

戏曲性,如果超越杂剧南北曲、传奇诸声腔和地方戏各剧种在音乐、舞蹈和表演上的相对特征,则无非是歌舞性。现代戏曲的戏曲性,也就是这个歌舞性。如果我们不把讨论深入到音乐调性和舞蹈姿态的民族特征与时代特征里去,这个戏曲的歌舞性与世界上其他民族和中国外来的歌剧、舞剧或者歌舞剧还有没有区别呢?有的。齐如山对京剧原理的概括就非常准确地描述了中国戏曲歌舞性的特征,这就是“无声不歌,无动不舞”。也就是说,没有一个字不是“唱”出来的,没有一个动作不是“舞”出来的。西洋歌剧和中国现代民族歌剧除了插入的舞蹈段落,其表演是并不舞蹈的;舞剧如有歌唱也是和伴奏一样来自于幕外,角色一般并不歌唱;百老汇的音乐剧既有并非舞蹈的动作,也有并非歌唱的对话,这个戏剧样式重在载歌载舞地表演故事,但并不追求把全部生活细节歌舞化。在欧美,还没有哪一种戏剧样式像戏曲这样,把故事彻底地歌舞化。这里不妨借用毛泽东的一句话:“化”者,彻头彻尾,彻里彻外之谓也。在东方,例如日本,可能有这样的戏剧。所以日本的民族戏剧和中国戏曲有着许多共同的重要舞台原则和美学风貌,区分这两种东方的戏剧有时真的是要不得不深入到音乐、舞蹈和美术的具体民族特征上来谈了。认识中国戏曲的戏曲性,重要的不是知道它采用了歌与舞的形式,而在于懂得它追求故事表现中歌舞化的纯粹性、彻底性。把故事彻头彻尾地歌舞化就是它的美学风貌和美学理想。我们通常批评不成功的现代戏曲作品说:“话剧加唱”,那就是说,它故事表现的歌舞化还很不彻底;相反,中央戏剧学院学生表演的莎士比亚的喜剧《错中错》,因为追求动作的舞蹈化、身段化,于是自然地让人感觉到了“新戏曲”的味道。

中国戏曲的歌舞化问题,不仅是戏剧表演的手段问题,尤其是戏曲的美学原则、美学风味和美学理想的问题。艺术,就是通过把日常生活陌生化的手段,使人重新感觉到生活。张庚先生在论说戏曲的“虚拟化”时说:“这种创造性的工作远比单纯模仿生活或刻意制造真实的幻觉要复杂和深入。”^①他所说的“刻意制造生活的幻觉”的戏,显然指的欧洲古典戏剧。殊不知欧洲戏剧放弃了对感性的生活细节的陌生化,是因为它专注于通过情节的艺术对宏观的生活进行陌生化处理,使被日常生活的偶然现象麻木了的人们,感觉天地间严酷的逻辑。一部亚里士多德《诗学》的核心,就是讨论怎样通过情节的艺术对凌乱、偶然的日常生活进行陌生化处理。通过情节艺术对宏观生活进行陌生化处理和通过表演艺术对生活细节进行陌生化处理是戏剧陌生化艺术的两种方式,很难说二者谁比谁更“复杂”或更“深入”。张庚等人在用“虚拟性”描述戏曲特征的时候遇到了一个困难:虚拟性是艺术的陌生化手段所追求的效果,就像一切艺术都必须对生活进行陌生化处理一样,一切艺术也都是虚拟的,例如亚里士多德说“不可能发生但却可信的事,比可能发生但却不可信的事更为可取”,说的就是欧洲戏剧的虚拟方式。如果说,“虚拟性”就是戏曲的特征,那么还怎样把戏曲同其他样式的戏剧,甚至同其他艺术门类区别开来呢?正因为有这样一个困难,张庚在试图把“虚拟性”作为中国戏曲特征与西方戏剧进行比较时,才会刻意地抹杀西方戏剧的虚拟性。实际上,张庚先生也意识到了笼统的“虚拟性”说的困境,他解释说:“所有的艺术都不能不作变形,只是变形的程度不同罢了。……戏曲通过变形来反映生活的原则,同所有艺术是一致的,只是变形的方法和程度有所不同。”^②是的。但是重要的是

① 张庚:《中国戏曲》,《中国大百科全书(戏曲曲艺)》,第2页,中国大百科全书出版社1983年版。

② 同上。

描述这个“不同”的“变形的方法和程度”，而不是笼统地称之为“虚拟性”。戏曲性，一是以诉诸视听感官的生活细节的感性形态为艺术的陌生化对象，而不是像西方戏剧那样以诉诸内在心灵的生活的宏观逻辑为艺术的陌生化对象；二是这个陌生化的手段主要是歌与舞；三是关于陌生化，或者说“变形”和“虚拟”的程度。一切表演在舞台上的东西，都是陌生化的、虚拟的，即使古典戏曲的幼稚的情节也是对宏观生活逻辑的陌生化和虚拟，不过这种陌生化和虚拟比较西方戏剧追求“情节整一性”的陌生化和虚拟，距离生活纷乱与偶然的真实状态，要贴近得多；相反，戏曲追求把诉诸视听感官的生活细节的感性形态彻底地歌舞化，通过这种彻头彻尾、彻里彻外的歌舞化，戏曲把诉诸视听感官的生活细节的感性形态推向无限陌生化和虚拟的一极。当然，这种无限的陌生化和虚拟必定有一个“美”的前提，就是说，在无限陌生化和虚拟的努力中，仍然要创造和维持艺术的整一性，建立一种鲜明可感的艺术风格。我们设想，从真实的生活细节的感性形态到艺术的无限陌生化和虚拟化之间，有一条轴线，每一种戏剧都可以在这条轴线上找到自己大概的位置，斯坦尼斯拉夫斯基的戏剧会在最接近生活原型的一端，而戏曲则会在最远离生活原型的另一端。戏曲的时空处理的虚拟性和舞台美术的虚拟性，都是从这个通过把生活彻头彻尾、彻里彻外地歌舞化而实现了的艺术的陌生化之中实现和产生出来的。

除了王国维所定义的歌舞方法和齐如山所描述的歌舞化的程度之外，地方戏的其他一切原则、方法和传统，都应该被看作相对的、过程中的东西，都应该被当作现代戏曲舞台创造的宝贵资源，而不应当被视为不可逾越的规范。梅兰芳的“移步不换形”的原则，是一个坚持和维护古典地方戏本质的原则，不应当被当作现代戏曲舞台创作的原则，也不应当看作坚持和维护现代戏曲的戏曲性的原则。以王国维所定义的歌舞方法和

齐如山所描述的歌舞化程度为内容的现代戏曲的戏曲性原则，是一个面向创造的、开放的原则。为了充分地实现这一原则，必须珍惜和开发古典戏曲近千年来积累的宝贵资源，但是，不能够把古典戏曲的资源当作包袱背在身上，要求现代戏曲在创作的时候承担维持古典戏曲舞台原则和美学风貌的责任。保存古典戏曲和创造现代戏曲是两件事情，不应当予以混淆。除了古典地方戏提供的极其丰厚的舞台艺术资源以外，现代戏曲还拥有民歌与民间舞蹈、现代音乐与现代舞蹈、外国音乐与外国舞蹈等等资源，不仅如此，现代戏曲的舞台艺术家们还要对节奏与形态极大地变化了的当代生活进行新的提炼与创造，为他们的舞台艺术语言系统提供新的“词汇”和表达法。根据这个原则，现代戏曲舞台风格与美学风貌是一个多样化的辽阔的疆域，从基本遵循传统戏曲“程式”到无限接近现代歌舞剧这个“光谱”的任何一点上，肯定都能找到它的成功作品。京剧是传统积累最丰厚，也是最难接纳新舞台艺术资源的一个剧种，它近年的作品《贞观盛事》、《洛神赋》也许是现代戏曲在舞台上最具古典风格与美学风貌的作品，但即使在京剧里，也出现了《骆驼祥子》的“车舞”和“醉舞”这种远离京剧古典风貌却又炉火纯青的舞台艺术创造。上世纪 80 年代的探索京剧《洪荒大裂变》曾经在冲击和模糊京剧边界的探索上走得很远。台湾吴兴国的“当代传奇剧场”更是在这个革新的方向上取得了令人瞩目的成果。没有理由批评这种冲击和模糊剧种边界的尝试，可作的批评只能是看其歌舞化的程度，更具体点，还要看它的歌舞自身及与其所表现的内容是否浑然一体地形成了自我的风格。各个剧种的情况不同，年轻剧种拥有的古典资源较少，开掘新资源的积极性也最高。壮剧《歌王》也许是在上述“光谱”中最接近反传统一极的现代戏曲优秀作品，它在剧场的动人魅力决不因其远离戏曲的古典传统而有丝毫的减弱。在这个从“传统”到“远离传统”的“光谱”上的位置，不应当作为评价一部现

代戏曲作品价值高低的标准；唯一的标准应当是“歌舞化”之“化”的程度。不仅传统背景不同的剧种之间应当这样看，即使在同一个剧种中的不同作品之间也应当这样看。重要的是其“歌舞化”的程度，以及在这个前提下作品的艺术整一性的实现与自身风格的形成。事实上，越是借用了剧种传统资源之外的新音乐和新舞蹈资源，传统资源与新资源之间的默契、作品舞台整一性的实现就越难以达到，从艺术家所征服的难题大小的角度上判断，其成就则越大。在根据“歌舞化”的程度判断现代戏曲作品价值高低的时候，还会遇到这样一种情况：在把例如像《三放参姑娘》这样内容单纯的小戏歌舞化和把像《曹操与杨修》这样故事宏大、人物关系复杂、内容深刻的大戏歌舞化之间，差异是非常大的。毫无疑问，把一部复杂而深刻的作品充分“歌舞化”的成就，要大于把一部单纯的小戏同样充分地“歌舞化”。

根据这个现代戏曲的戏曲性原则和现代戏曲的当代创作趋势两个方面来看，地方戏剧种的意义和边界在现代戏曲中将逐渐淡化，现代戏曲艺术境界的提高和创作的繁荣将会导致相当一部分剧种的消失。这是一件非常令人痛心的事情。但是，如果连某些方言的消失这种更加令人痛心的事情都是历史进程中不可避免的，我们只好面对这种现实，把古典戏曲的珍藏工作做好。可以预见，那些拥有最丰厚的古典资源和积极开放的创造活力的重要剧种，将成为现代戏曲中的重要种类和派别。现代戏曲的舞台艺术语言是在古典戏曲舞台艺术语言的基础上成长和发展起来的；古典地方戏的音乐、舞蹈、美术和表演方法是现代戏曲创作最直接、最宝贵和最重要的艺术语言资源。但是，戏曲舞台古典资源的崇高地位，并不是由于它代表了什么民族艺术的永恒法则而确立的，归根到底还是由于它在历史上曾经与它的观众世代互相塑造，至今仍然是观众所“喜闻乐见”的。然而“喜闻乐见”也是一把双刃剑，以“喜闻乐

见”的理由,还可以引入现代艺术因素,废止已经死去了的古典舞台语言词汇,颠覆传统地方戏的艺术风格和美学面貌。

在已有的戏曲研究中,与戏曲性联系最密切的一个词,肯定是“程式”。张庚先生把“程式性”作为中国戏曲的第三个特征,并在给予这个概念的定义中特别强调它的“规范性”。他说:“程式这个词有规范化的涵义”;“表演程式,就是生活动作的规范化,是赋予表演固定的或基本的固定的格式”^①。实际上,戏曲程式不是别的,就是一套舞台的艺术语言系统。从某种意义上说,中国戏曲就是由于拥有这样一套高度发达的以音乐和身段为核心的舞台语言系统而区别于西方戏剧。作为西方戏剧的革新家,布莱希特特别敏锐地察觉到这个问题。他注意到“中国戏剧舞台的习惯,舞台人物一定的动作和姿势通过许多代演员保存下来”,“这些动作看来是能够被人学走的,学的人也并不因此就损害了自己的人格”,而西方戏剧则“容许甚至指望每个演员创造出一个与过去著名的演出完全不同的新的形象,但是,这个形象是在十分偶然的情况下出现,它与其他同时或者过去被创造的形象甚少联系”,“谁真正了解西方演员那种典型的表面的人物塑造,就知道他们神经质地用一些细微末节的特征去拼凑形象……在我们这里表演艺术的革新之所以如此困难,乃是由于现存的东西没有什么可供变革的”^②。布莱希特描述了拥有一个发达的舞台语言系统和缺乏这一系统的两种戏剧之间的差异。正是这一套可以积累、传承、学习的舞台艺术语言保证了中国戏曲的“无声不歌,无动不舞”,在艺术对生活进行陌生化处理的道路上走得非常非常之远,创造了一种独特的戏剧美学风貌。作为一种语言系统,基础的、第一

① 张庚:《中国戏曲》,《中国大百科全书(戏曲曲艺)》,第3页,中国大百科全书出版社1983年版。

② [德]布莱希特:《论中国人的传统戏剧》,《布莱希特论戏剧》,第203—205页,中国戏剧出版社1990年版。

的、最为重要的元素是它的词汇实体,所谓“规范性”则是第二性的,依赖词汇以生存的。戏曲程式,本质上就是构成戏曲舞台语言的音乐、舞蹈和美术的词汇系统。一种语言要想保持强大的表现力,其词汇系统必然是开放的,最具活力的,永远处在吐故纳新的过程之中。现代戏曲的戏曲性,与古典戏曲的戏曲性一脉相承,都是由一套极具表现力的舞台艺术语言系统创造与实现的。用“艺术语言说”阐释戏曲“程式”的本质比用“程式说”强调戏曲性的“规范性”更有利于从理论上深入地认识中国戏曲,也更有利于现代戏曲的创造实践。

三

剧场性和文学性作为戏剧的两极,互为对方存在的前提,也互相深刻地渗透、影响和规定着。现代戏曲的戏曲性必然地反映在其作品的文学中,影响和规定着现代戏曲文学的面貌与特征。戏曲性,即歌舞性,在现代戏曲文学中的渗透、影响和规定,主要表现在故事情节与人物激情的“配比”、叙述性与扮演性的并存和唱词写作作为语言艺术的独立意义三个方面。

亚里士多德在《诗学》中描述了悲剧的“情节整一性”原则,但他也承认,事实上史诗的情节也必须是“整一”的,在区别悲剧情节和史诗情节的时候,他做得并不成功,他只是指出了它们在篇幅长短上的差别:“集中的表现比费时的、‘冲淡’了的表现更能给人快感”;“任何一部史诗的摹仿都可为多出悲剧提供题材”^①。黑格尔在区别戏剧情节和史诗情节时,做得比亚里士多德成功得多,他一再指出,戏剧故事并不来自广阔的客观世界,而是源自主人公的内心世界。他认为,虽然戏剧“要像史诗那样,把一件事,行为或动作摆在眼前供观照,但是特别重要的是要把外在因素剔除开,用自觉的活动的主体来替代外在因

^① [古希腊]亚里士多德:《诗学》,第191页,商务印书馆1996年版。

素,作为行动的原由和动力”^①;“戏剧不像史诗那样描述整个世界情况……戏剧只突出它的基本内容所产生的单纯冲突……一方面史诗作者为着便于读者观照所必须以缓慢步伐详细描述的情节在戏剧表演里却大半要省略去,另一方面戏剧的主要因素不是实际行动而是内心情欲的展现。内心生活和广阔的实际现象不同,它凝聚于一些单纯的情感,判断和决定之类”^②。根据黑格尔的这个理论,我们可以把始终存在于欧洲古典戏剧中的情节单纯化的努力,归结为:因为人物的内心世界既是情节的“种子”,也是情节的“果实”。狄德罗说:“我更重视在剧中逐渐发展,最后展示出全部力量的激情和性格,而不太重视使剧中人物和观众都受折腾的那些剧本中交织着的错综复杂的情节……一个简单的处理,为使一切处于高度紧张状态而采用的一个面临最后结局的情节,一个即将发生,却一直因简单而真实的情势而往后推迟的悲惨的结局,有力的台词,强烈的激情,几个画面,一两个有力地刻划出的人物:这就是他们全套装备了。索福克勒斯并不需要更多的东西来激动观众。”^③东西方戏剧的最终美学目的是一样的,都是要在剧场展示人,即性格,尤其是人的内在激情。不同的是两种戏剧表现人的途径:中国古典戏剧倾向于用文学的语言或者舞台的语言直接地描绘人物,刻画性格;欧洲古典戏剧则倾向于把人的激情外化为人的行动,通过情节来模仿人物,表现性格。在欧洲古典戏剧发展史上,能够感受到一个核心的范式始终在发挥着影响,这就是:以尽可能小的“情节”单位,装载尽可能多的人物“激情”。17世纪法国古典主义戏剧“三一律”的教条,就是这个

① [德]黑格尔著,朱光潜译:《美学》第三卷下册,第243—244页,商务印书馆1981年版。

② 同上,第253—254页。

③ [法]狄德罗:《论戏剧诗》,《狄德罗美学论文选》,第141—142页,人民文学出版社1984年版。

欧洲古典戏剧本能的极端表现。但是,“情节”与“激情”的博弈是有它的极限的:太少“情节”依托的太大“激情”,可能蜕变成赤裸的,甚至枯燥的抒情诗,而不能提供剧场所要求的基本的审美资源。现代戏曲接受了欧洲古典戏剧的“情节整一性”原则,同时由于其戏曲性,却大大地突破了欧洲古典戏剧“情节”与“激情”博弈的极限,在更高的境界上实现“情节整一性”戏剧以尽可能小的“情节”单位,承载尽可能多的人物“激情”的美学理想。因为,歌舞之长就是表现人物的情感,在话剧剧场显得赤裸、空洞、枯燥的“抒情诗”,在戏曲剧场却可能被表现得诗意盎然。我们只要考虑一下,曹禺的戏剧名作哪一部最适合于改编成戏曲,就会明白这个问题。答案当然是《原野》,因为这部戏的“情节”与“激情”之比,在曹禺的作品中是最大的。川剧《金子》在删去了话剧原作第三幕里的大部分场景后,仍然给剧场提供了极其充沛的审美资源。相反的例证是,很难想象一部优秀的戏曲作品,能够被成功地改编成话剧。因为失去了歌舞,原作的审美资源也会枯竭了。这个问题的另一面是,戏曲性也使得现代戏曲作品尤其不能承受过多的情节之累。

法国戏剧家安托南·阿尔托极端地反对戏剧中的文学、观念以及一切形而上的东西,他说:“当戏剧使演出和导演,即它所特有的戏剧性部分服从于剧本时,这个戏剧就是傻瓜、疯子、同性恋、语法家、杂货商、反诗人和实证主义者的戏剧,即西方人的戏剧。”“就澄清性格,讲述人物的思想,阐明清楚准确的认识状态而言,动作与姿态的语言、舞蹈、音乐是比不上话语语言的,但是谁说戏剧生来是为了澄清性格,是为了解决人的、感情的、眼前的、心理的种种冲突——正如我们当代戏剧所充斥的那样——呢?”^①德国戏剧家布莱希特也试图颠覆从亚里士多德

^① [法国]安托南·阿尔托:《演出与形而上学》,《残酷戏剧——戏剧及其重影》,第36页,中国戏剧出版社1993年版。

到斯坦尼斯拉夫斯基的欧洲戏剧,但他并不反对亚里士多德戏剧文学的“情节整一性”原则,而是反对“观众通过演员摹仿引起恐惧和怜悯的情节而被恐惧和怜悯所净化”^①,他不仅不反对戏剧的文学性,而且向戏剧要求一种更高的观念性,更高的批判理性,他说:观众“不应再被人从他生存的世界中引诱到艺术世界中去受骗上当;相反,他应当带着清醒的意识被引进他生活的现实世界里来。能不能用对知识的渴求去代替在命运面前的恐惧,用对人的帮助去代替对人的同情呢”^②?为此,他提出了“史诗戏剧”的概念,即推倒制造“幻觉”的“第四堵墙”,在剧场增添,或者说,恢复史诗中的“叙述者”。这个“叙述者”会是谁呢?只能是舞台技术的手段和演员的表演,“演员也不完全转变为被表现着的角色,而是同它们保持一定的距离,并且毫不含混地要求观众也采取批判的态度。”^③布莱希特向戏剧要求更多观念和更高理性的主张并不被西方现代主义戏剧所接受。在西方现代主义戏剧中,戏剧的剧场性高度觉醒,试图颠覆戏剧的文学性一向所处的领导地位,甚至干脆开除文学。但是,这并不妨碍布莱希特和阿尔托一起,成为现代主义戏剧的先驱。因为,布莱希特所追求的剧场的“叙述者”,就是剧场的演出者。从亚里士多德到斯坦尼斯拉夫斯基,西方戏剧的主流,是要求剧场淡化、掩饰演员和表演的存在,而强调、突出剧本所提供的角色与性格,当布莱希特向剧场要求“叙述”的时候,剧场里演员的存在,表演艺术的独立性便被唤醒了。验证于中国戏曲也是这样,戏曲的戏剧文学的叙述性和它的表演艺术的高度觉醒是同一件事情的两个方面,因为演员就是剧场的

① [德]布莱希特:《对亚里士多德诗学的评论》,《布莱希特论戏剧》,第91页,中国戏剧出版社1990年版。

② [德]布莱希特:《论实验戏剧》,《布莱希特论戏剧》,第62页,中国戏剧出版社1990年版。

③ [德]布莱希特:《娱乐戏剧还是教育戏剧》,《布莱希特论戏剧》,第70页,中国戏剧出版社1990年版。

叙述人。现代戏曲是戏剧文学和剧场表演并重的戏剧文体,因此它在戏剧文学上的叙述性便是必然的。

戏曲文学的叙述性主要表现在两个方面,首先是时空处理的灵活性。这一点也可理解为舞台原则,也就是和歌舞所创造的表演“假定性”相一致的时空“假定性”。欧洲戏剧正如布莱希特注意到的,由于缺乏一套在历史传承中发展起来的舞台艺术语言,不追求,也不能对生活细节的感性形态充分地陌生化,而是恰恰相反,追求与生活形态的“逼真”,因此,它在舞台的时空处理上也不得不追求与自然时空的“逼真”,不得不接受对其在时空处理上陌生化程度的限制。欧洲戏剧宁可接受在舞台时空假定性上的既严格又平庸的限制,而通过高超的情节艺术(最早的典范是古希腊悲剧《俄狄浦斯》)来征服舞台时空相对于生活时空的极度有限性。这也就是为什么欧洲戏剧始终为情节发展所需要的“时间”和“地点”的问题焦虑着,并且曾经在长达数百年的时间里,迷信所谓“三一律”的教条,即使在这个教条被浪漫主义和现代主义的戏剧破除了之后,像尤金·奥尼尔和田纳西·威廉斯这些杰出的美国戏剧家却仍然迷恋这个“过时”的传统,自觉地戴上“三一律”“镣铐”,创作了《通往黑夜的漫长旅程》和《热铁皮屋顶上的猫》这些现代戏剧的峰巅之作。不难理解,当表演因为歌舞化远离生活原形的时候,舞台的时空“假定性”,也获得了巨大的自由。当表演者像布莱希特希望的那样,同时也是叙述人的时候,情节所需要的“时间”和“地点”,在舞台上就像在史诗(小说)里一样,不再受到什么限制了。

戏曲文学叙述性的另一个表现,是在人物的描写上兼用展示和叙述两种手段。以王仁杰《董生与李氏》为例,李氏初出场,唱到:“乍吟白头,\何曾白头!\游丝悬君命,\冷月照孤舟。虽未效孟姜哭夫,绿珠坠楼,\但恐望夫石畔,\亦作了怨妇空自守。”这实际上是由古典戏曲的自报家门转化而来,与其说是

抒情,不如说是对李氏境况的描述,在传统话剧中是不会出现这样的台词的。又如董生上场,唱到:“亦广文,亦五柳,\环堵萧然岂曾愁.\簞瓢空,衣百结,\白了双鬓不知羞.\断了青云志,\吾教书只为稻粱谋。”这其实也是演出人对董生的描述,如同古典戏曲《西厢记》中张君瑞的“游艺中原,脚根无线、如转蓬。望眼连天,日近长安远……”古典戏曲的这种叙述性已经被迄今为止的古典戏曲研究充分地认识到了,由于现代戏曲在歌舞性上与古典戏曲是一脉相承和根本一致的,因此,它的叙述性也与古典戏曲一脉相承和根本一致。

古典戏曲在其文学阶段的初期,曾经被认为仅仅是“曲”的写作,而宾白却无足轻重。由于汉语始终是一种声调语言,古汉语的声调则又更丰富,因此,古代的“曲”语义和声腔音乐从来就是不可分离的。但是,在古典戏曲的文学阶段,戏曲音乐还是依字行腔,到了古典戏曲的非文学阶段,演员的唱情终于压倒文人的词情,虽然在像川剧、梨园戏等剧种在唱词中仍然保留了较多抒情诗歌的语言艺术成分,但在京剧等更具影响的地方戏中,“长短句”基本消失了,唱词基本丧失了独立于演唱的文学意义。齐如山曾经试图挽救这种局面,让京剧高雅起来,然而,他本人既不是一位古典诗人,也不是一位现代诗人,梅兰芳的《天女散花》一类“古装戏”作为齐如山的文学尝试,还是失败了。田汉作为一位古典文学功底很深的现代诗人,他在《白蛇传》等剧作中所写的唱词,相对于演唱获得了一定的独立价值。现代戏曲作者追求唱词作为抒情诗独立价值的意识是相当清醒的。《曹操与杨修》在上海进行舞台创作的时候,编剧陈亚先身在湖南,导演和演员有时候不免自己动手改唱词,虽然“意思很准确,但文字未免差强人意”,在编剧心中留下了“小

小的遗憾”^①。郭启宏、王仁杰的作品，相对具有独立于剧场的较大价值，就因为他们作词高手。古典戏曲曾经凭借这种文学语言的艺术统领表演艺术达数百年之久。

^① 陈亚先：《沉淀之后的记忆》，《京剧〈曹操与杨修〉创作评论集》，第95页，上海文化出版社2005年版。

从话剧“黄金时代” 看艺术体制创新的意义^①

马俊山

一 在历史“高潮”的背后

戏剧高潮是作家思想的闪光点。通过高潮看发展,以高潮为标尺来检验情节结构的合理性,这个原理是约翰·霍华德·劳逊在其《戏剧与电影的剧作理论与技巧》一书中提出来的。百年中国话剧也是一部大戏,要理清它的基本脉络,把握其发展规律,也需要确定这样一个历史制高点。然而,百年话剧,高潮在哪里呢?

我认为在抗战后期。理由很简单,那就是中国话剧的经典剧目大多数产生于六十多年前的那个艰难岁月。所有研究中国话剧的学者,都不得不面对这样一个历史难题:话剧的创作、观演活动何以在抗日战争最艰难的1941—1945年间反而最为活跃,在短短四五年的时间里,就涌现出一大批优秀的作家作

^① 本文系全国艺术科学“十五”规划2005年度课题《中国话剧舞台艺术发展史》(批准号:05BB018)的阶段性成果。

品,例如宋之的《雾重庆》、曹禺《北京人》、田汉《秋声赋》、陈白尘《岁寒图》、吴祖光《风雪夜归人》、于伶《杏花·春雨·江南》、夏衍《芳草天涯》、欧阳予倩《忠王李秀成》、郭沫若《屈原》、杨村彬《清宫外史》、姚克《清宫怨》、舒湮《董小宛》、李健吾《青春》、杨绛《弄真成假》,以及师陀改译的《大马戏团》和柯灵改译的《夜店》等。如果将时间下限延展到全面内战爆发,则陈白尘《升官图》、洪深《鸡鸣早看天》、田汉《丽人行》、吴祖光《捉鬼记》等也可算作话剧高潮期的作品。好戏数量之多,质量之高,密度之大,堪称空前绝后。与之紧密相关的是,话剧的舞台艺术也在此时达到了空前的高度。陈鲤庭、黄佐临、贺孟斧、吴仞之、张骏祥、石挥、金山、蓝马、秦怡、张瑞芳、苏绣文、张珩、孙浩然、姚宗汉、章超群、李恩杰等优秀导演、演员、舞美都是在此期间走向成熟,并创造了许多载入史册的舞台艺术形象的。这是中国话剧的一个“黄金时代”。

表面看起来,此时不利于话剧发展的因素很多,如政治高压,社会黑暗,物质匮乏,经济困难,文化专制,公共空间萎缩等等。因而,在如此艰难的岁月里出现话剧的“黄金时代”,好像是一个不可思议的现象,当然也成了一个难以说清的学术话题。过去,很多人认为是抗日战争促成了话剧的大繁荣。此说不无道理。起码,话剧跟抗战结合,使得话剧从沿江沿海向西南和西北分流,社会影响随着观众数量增加而扩大,为其进一步发展创造了条件。但条件总归是条件,可能并不等于现实。况且内地观众数量的增加,很大程度上是由战争流民造成的,实际上是东部观众在空间上的转移。另外,电影跟话剧始终是一个跷跷板。上海沦陷后,美国电影进不来,国产又没胶片,电影市场衰落,从而把一些观众回馈给话剧,这是个事实。但它对话剧的支持是有限的。大量历史文献告诉我们,无论国统区还是沦陷区,能够上演话剧的剧场影院,每晚仍然在放电影,而且总是放在话剧之前,只不过没多少新片而已。电影散场后再

演话剧,使得演出效果大打折扣,甚至无法终场。抗战对话剧的推进作用非常有限,在某种意义上甚至可以说破坏性更大一些。换个角度看,也可以说是战争打断了中国话剧发展的正常进程,推迟了中国话剧的全面成熟。说话剧“因祸得福”显然是夸大其词,不符合史实,很难令人信服。

那么“黄金时代”背后,到底深藏着什么历史玄机呢?

二 职业化体制的建立

我们应该回到特定的历史情境中去寻找答案。抗战爆发之前,在中国的话剧中心——上海出现了一场声势浩大的演剧职业化运动。主要内容是,以剧团和剧人的职业化为核心,争取演出正规化,经营市场化,剧目市民化等。在它的推动下,话剧创作、演出、接受日益繁荣,就连夏衍、凌鹤等左翼剧人也纷纷放弃政治性的普罗戏剧,转而创作反映市民生活和市民意识的作品。然而,抗战的爆发暂时中断了这一历史进程。

抗战爆发后,中国话剧被分割成三块:上海、大后方(国统区)、根据地。抗战前期的话剧活动,以配合政治军事行动的宣传为主,经常性的演出不多,反映日常生活的更少。隶属于各个战区的演剧队和剧宣队是这个时期的主角。而以租界为据点的上海话剧,则因环境特殊而兼具宣传和消费的二重性。当然,这个消费不同于物质消费,是精神性的文艺消费。上海市场的特殊性对戏剧创作提出了特殊的要求,一要有符合市民生活和市民心理的内容,二要有市民观众喜闻乐见的舞台艺术风格。于伶的创作和他领导的上海剧艺社,便集中体现了这种要求。夏衍在《于伶小论》(1942)里说,于伶的戏是“诗与俗的化合”。“诗”是作者的主观情态,是他对生活真谛的独特感悟。而“俗”则指戏剧所表现的世俗生活,及其对市民情趣的迎合。二者有矛盾,有对立,但于伶却使它们有机地统一起来,形成了独特的创作个性。上海剧艺社则努力使剧团和剧人职业化,演

出正规化,积极探索符合上海社会的生存方式,沿续了战前中国话剧的发展趋势。

从世界各国的文艺发展史来看,任何艺术的繁荣,都须具备三个条件:一是社会相对稳定,文化需求旺盛;二是艺术生产能力(包括各种艺术要素的发育水平及其组织和自我复制能力)和产品质量可以充分满足社会需求;三是形成了合理的艺术机制,即艺术找到了合适的生存方式,与社会形成良性互动关系。

话剧天生就是市民的艺术,其发展水平是由市民社会和市民文化的发达程度决定的。1941年末,太平洋战争爆发,日寇分兵南洋,从而减轻了对国民党正面战场的压力,抗日战争进入相持阶段。战事趋缓,战线趋稳,炮声渐远,警报日稀,市民生活逐渐安定下来,社会心态恢复了平静(即对战事习以为常了),文艺需求日益增长。特别是上海、重庆、桂林、成都、昆明等大中城市,人口急剧膨胀,城市社会结构和文化构成有了很大变化。上海涌进了大批江浙一带的难民,他们大多略有资财,文化程度也不输于老上海人。以重庆为中心的大后方城市,则接纳了来自全国各地的大量公教人员和大中学生,好像一夜之间就改变了原来的文化落后面貌。于伶《夜上海》、宋之的《雾重庆》、陈白尘《结婚进行曲》等剧作,从不同侧面反映了战争流民与城市生活的交互影响。战争初期的流民高潮,意外地造成了一个潜在的话剧市场,受众的数量和质量都远远超过了战前。这是一方面。

另一方面,要使这个市场由潜在转为实在,还需要两个条件:一是具备较强的创作能力和高质量的作品;二是具有稳定的交流方式和规范的交易手段。上海、重庆、桂林,恰好具备了这两个条件。上海,虽有大批剧人分赴各战区,但仍留下了数量可观的成熟作家和表导演舞美人才,还有较好的剧场和舞台设备。沦陷后,更有一批拒绝与敌伪合作的电影工作者,纷纷

转而从事话剧工作,形成了较强的艺术生产力。大后方,经过抗战前期的分流和转移后,剧人们逐渐汇集到战时首都重庆和“文化城”桂林,寻找新的创作和演出机会。这样,改变战时体制,建立正常的艺术机制,就成了话剧生存和发展的关键问题。

正是在艺术体制创新上,那一代剧人以非凡的勇气和胆略,做出了职业化的选择,为中国话剧开创出一个空前绝后的“黄金时代”。他们在重庆、桂林、上海等地,先后组建了中华剧艺术社、中国艺术剧社、新中国剧社、上海艺术剧团、苦干剧团等几十个职业话剧社团。就连国民党官办的中央青年剧社、中万剧团、中电剧团,抗战后期实际上也都变成了职业剧团。因为,除了职业化以外,就没有更好的路可走。正是在职业化这个创作和交流平台上,中国话剧创造了一个又一个艺术经典,为后人留下了一份丰厚的历史遗产。值得注意的是,延安的话剧活动作为一个特例,其性质跟重庆、上海大不相同,这是由延安的特殊社会构成决定的。首先,延安是个政治中心,干部、军人、农民构成了延安的社会主体,基本不存在市民社会,更没有话剧的市场。所以,尽管延安亦不乏由上海、重庆过来的优秀话剧人才,但延安话剧始终是业余性质或文工团性质的。这个时候的延安话剧,已经呈现出舞台艺术水平较高,但剧作水平低下的矛盾现象。上海、重庆等地的话剧艺术则以职业化演剧为依托,迅速达到历史的制高点。中国话剧在经历了三十多年的尝试和积累后,终于找到了既切合自身发育水平,又适应现代社会的艺术机制(体制)——职业化。

三 职业化的功能

首先,职业化改变了剧团和剧人的生存方式。它一方面关系到剧团的组织运营方式,如民办剧团,独立自主,市场运作,自负盈亏等,另一方面则牵涉到剧作家和演职员社会身份的改变,剧人与剧团关系的调整等诸多方面。自主性、公开性、合法

化、社会化是其主要特点,这是爱美剧(左翼戏剧也是一种爱美剧)所不具备的。无论重庆还是上海,职业剧团都是独立法人单位,而剧人与剧团则是平等的劳动关系。剧团独立给了它更多的责任和压力,也给了它更大的活动空间:只要观众爱看你的戏,你就能生存下去。剧人独立则使其获得了更大的创作自由。抗战后期,不论大后方还是沦陷区,都出现了一方面是政治高压和文化专制,一方面却在上演大量揭露性、批判性剧目的独特历史景观。独立自主,使剧团和剧人获得了反抗政治压迫,争取创作自由的能力。这是职业化的好处。

其次,职业化作为一种市场化、社会化的艺术机制,支撑着话剧的创作和传播、接受。抗战后期,虽然仍有一些业余演剧活动,剧宣队和文工团也在演戏,但上演剧目最丰富,演出场次最多,舞台艺术水准最高,原创性最强,社会影响最大的则非职业剧团莫属。1942年4月,重庆甚至出现过万人空巷,争看中华剧艺社公演《屈原》的历史盛况。上海苦干剧团的《大马戏团》、《秋海棠》,新艺剧团的《浮生六记》等戏也曾创下连演上百场的历史记录。此起彼伏的几十个职业剧团,把成百上千的剧作家和演职员组织起来,不仅为观众奉献出大批优秀剧目,而且给剧人们提供了起码的生活保障。到1944年,上海话剧从业人员的收入已经处于较高水平,写戏和演剧成为令世人羡慕的职业。职业化奠定了话剧艺术发展的经济、社会基础。几乎所有的著名剧作家都在给职业剧团写戏,几乎所有的优秀演职员都在职业剧团里工作,几乎所有好戏都出自职业剧团。由于职业剧团普遍推行上演税和导演税制,演职员薪酬跟着票房走,这就把剧目质量、营业收入跟剧作家、演职员的收益直接联系起来,从而大大激发了剧人们的劳动积极性和创造性,使之创作出更多、更好、更让观众满意的作品。

第三,演剧职业化极大地推进了话剧艺术的本土化和市民化。职业化是走市场的,观众决定着剧团和剧人的命运,因而

演剧内容与形式都必须适合观众的口味。这是中国话剧的第二次职业化浪潮。跟话剧草创时期即文明戏的职业化相比,它面对的是经过新文化运动的洗礼,以公教人员和青年学生为主体的现代观众。他们要求个性解放,实现个人价值,以一己之才华报效祖国,但在现实中却处处碰壁。社会黑暗消磨掉他们对国民党的信任和期望,否定现实,要求变革成为他们的普遍心理。思想进步,精神苦闷,文化素质高,艺术包容性强是第二代观众的特质。话剧要立足,要发展,必须以他们为基础,充分表现其生活、情感、追求,与之平等对话,抚慰他们的心灵痛苦,满足他们的审美要求。我曾对“黄金时代”职业剧团的上演剧目做过统计,发现正面表现这批“新市民”的生活状况和精神苦闷的作品,占有相当大的比重,如《雾重庆》、《结婚进行曲》、《秋声赋》、《芳草天涯》等。而郭沫若、姚克、舒湮等人的历史剧所表达的思想内容,也正是这些观众内心深处的东西。内容的市民化,促使剧人们不断探求具有本土特色,并能得到观众认同的舞台呈现方式。于是,表演上出现了石挥、金山、张瑞芳、蓝马等,有了体验派与戏曲程式的结合,导演则有陈鲤庭、贺孟斧、费穆等对话剧、戏曲和电影手法的综合运用。话剧艺术本土化,既不是戏曲化,更不是农民化,而是以新的市民观众和市民文化为基础的崭新艺术创造,是一种新的民族戏剧形态。这种崭新的民族戏剧,是在职业化演剧当中,经过跟观众反复碰撞磨合,逐渐积淀而成的。话剧也因而更深地介入到中国社会现代化的历史进程中,获得了前所未有的艺术力量。

四 体制创新的意义

艺术的生产和传播方式,即艺术与社会的关系,构成艺术赖以生存的“体制”或“机制”。艺术体制说到底也是一种生产关系,社会关系。考查演剧职业化运动与话剧“黄金时代”的关系,我们可以得出一个非常重要的结论,即艺术生产方式或艺

术体制,应适应艺术生产力的发育水平,适应“人的解放”这个历史大趋势。适应了,艺术就发展,反之就停滞或倒退。当代中国话剧出现的诸多问题,都是由于我们违背了这个客观规律所造成的。

首要问题是话剧自主性的丧失。生活是创作的源泉,但源泉与创作的联系是很具体的。艺术体制就是具体的联系方式。谁出钱养剧团,剧团就反映谁的意志。官办剧团与民办剧团的性质根本不同。官办剧团体现的是官方的意志和要求,民办剧团反映的是观众的意志和要求。二者虽然时有重叠,但差异和对立客观存在,而且是本质性的。前者把艺术当工具,任其驱遣,后者让艺术对自己负责,自由发展。中国话剧经过三十多年努力才确立起来的职业化生存方式,几乎是在一夜之间就被文工团体制所取代了。没有职业化的艺术机制,就失去了创作和演出的自由,话剧的正常发展再一次中断。在新的艺术体制里,作家只能照上级指示写作,剧团只能按政治需要演出,无须顾及观众,不必考虑市场,思想循规蹈矩,更谈不到艺术创新。结果是“人民戏剧”日益脱离人民,“现实主义”严重歪曲现实,话剧一步步走向衰亡。一个无法回避的事实是,当代可以传世的剧目极少,即使最为人称道的《茶馆》,除了京味之外,思想上也没有多少新意可言。而曹禺从《明朗的天》到《王昭君》,创作日益退化,更说明了为政治服务产生不出来好作品。曹禺曾经对我说,1949年以后,他在创作上好像碰到了“鬼打墙”,怎么也走不出去,领导和群众都不满意,他也极其痛苦。这完全是体制造成的,而他自己却不愿正视这一点。曹禺写出了中国最伟大的悲剧,不料自己最后也在演绎着一出文化悲剧,成了体制的牺牲品。像这种作家异化,创作变质的情况,在当代中国是很普遍的。根本原因就在于文工团体制剥夺了话剧创作和演出的自主性,改变了它的市民文化性质,将其变成了一个空心美人,甚至是乔装打扮的妖精。

其次,落后的文工团体制或国营体制是当代话剧没落的罪魁祸首。抗战后期,中国话剧全面成熟,积累了大量的艺术人才和丰富的创作经验,本应在解放后再上一个新台阶,创造新的辉煌。但政府办戏剧的方式,把剧团和剧人都管起来,虽然改善了演出条件,保障了剧人生活,但却严重地束缚了话剧的艺术生产力,妨害了它的继续发展和提高。总起来看,这些人才在当代话剧中的作为极其有限,大量的艺术生产力被浪费了。1956年田汉发表《为演员的青春请命》,说的是戏曲演员,其实是在向整个国家化、政治化、意识形态化的戏剧体制挑战。结果可想而知:作者差点被打成右派。正反两方面的事实证明,话剧所承载的现代性内容,如人道、个性、自由、民主等等,是要靠先进的艺术体制来维护和传播的。没有先进的艺术体制的支撑,思想和艺术上的现代化成果便很难维持,话剧的文化先进性很可能随着艺术体制变迁而丧失殆尽。现在,话剧已经基本失去其文化功能,原有的地位和影响亦不复存在。这是体制改革严重滞后的结果。

第三,任何艺术的生存、发展、繁荣,都需要一定的社会气候,需要一定的公共空间。话剧更是如此,因为它是大众的艺术。中国话剧是在极为不利的历史境遇中,循着职业化道路走向高潮的。国统区和沦陷区实行的都是战时体制,对各种社会资源的控制极其严格,可供发表思想、言论的公共空间极为狭窄。话剧生存所需要的公共空间,并不是国民党政府和日本侵略者给与的,而是广大剧人在创作和演剧实践中与统治者反复博弈,逐渐开拓、创造出来的。

我认为,当代中国话剧最缺乏的就是这种开拓创新精神。艺术在创造自己的时候,也在创造着它的生存方式,体制创新的尺度,决定着艺术所能达到的高度。话剧的每一步发展,都伴随着艺术体制的创新。抗战后期话剧的繁荣,不但创造了经典,而且创新了体制。体制是因,经典是果,没有体制的保证,

就不会有那些优秀的作家作品和舞台艺术。“黄金时代”的历史经验告诉我们，当代话剧遇到的困难，只能通过体制创新来解决。

给艺术以自由，让剧团独立自主，使话剧回归市民，这是中国话剧的唯一出路。

论导演的风格化与话剧舞台艺术 中国化品格的快速生长

马俊山

阿·波波夫在《论演出的艺术完整性》中,把他的导师斯坦尼斯拉夫斯基(斯坦尼)称作“取代了小剧院艺术的剧场艺术新道路的开拓者”。在世界戏剧史上,斯坦尼第一个认识到“最高任务与贯穿行动是演出的艺术完整性的基础”。而“脱离最高任务和贯穿行动不仅会失去思想目的性,而且还会使形式瓦解,使导演创造的戏和演员创造的形象分裂成零碎的单位,而不能合成一个整体”^①。他的意思是说,斯坦尼是近代剧演出从小剧场到大剧场,从业余到职业,从零散到完整的转折点。在中国话剧演剧史上,这个转变过程相当漫长,也不是通过一个典范式的人物,或以一种形式完成的。它贯穿了整个演剧职业化运动(1933——1947),章泯在战前首开其端,继而由陈鲤庭、张骏祥、贺孟斧、黄佐临、吴仞之、费穆等,分别在大后方和上海的大剧场演出实践中,不断推进、深化、充实,使话剧演出和本

^① [苏]阿·波波夫:《论演出的艺术完整性》,第40、37、38页,中国戏剧出版社1982年版。

土创作完全融为一体,形成了鲜明的中国化品格。它标志着话剧艺术的全面成熟。

一 导演制的建立与导演艺术的风格化

话剧导演是在爱美剧运动中诞生的。文明戏不需要导演。因为它实行的是传统戏的明星制,但却没有传统戏的严格程式,主要靠即兴演说或噱头招徕看客,并不想在舞台上制造连贯统一,如真似幻的整体效果,当然也就不需要导演的指手划脚了。斯泰恩、布罗凯特和黄佐临都认为,导演是明星制的天敌。导演自打诞生那一天起,就和舞台幻觉、整体性、写实主义等美学观念联系在一起了,阿尔托、布莱希特等异端的崛起是后来的事情。中国的情形大体也是如此。

导演在中国的出现,最早大概可以追溯到1916年张蓬春在南开新剧团导演《醒》和《一念差》诸剧。但导演地位的真正确立,却是1923年洪深为上海戏剧协社导演《少奶奶的扇子》和《泼妇》的时候。从此以后,话剧排演才普遍实行了导演负责制。导演制在中国现代话剧史上大致经历了两个发展时期:1923—1935为初创期,1935—1947为成熟期。

1922年春,洪深留美归国,想搞戏剧又找不到理想的合作者,特别是没有女演员,更让他无法施展才华。万般无奈之下,只好把奥尼尔的《琼斯皇》改编为《赵阎王》,完全不用女角,而由洪深与李悲世、秦哈哈、傅秋声等文明戏明星联袂演出,但是效果并不理想。后经欧阳予倩、汪仲贤介绍加入戏剧协社,在1923—1924年期间,先后为该社导演了《终身大事》、《泼妇》和《少奶奶的扇子》等剧。洪深的出现在话剧舞台艺术发展史上具有非同寻常的意义。首先,他确立了导演在话剧舞台艺术中的核心地位,要求所有演员必须在导演的统一调度下行动,舞美设计不得脱离戏剧情境,分散观众的注意力;其次,强调剧本是舞台统一的基础,要求演员必须依照准纲准词的剧本表演,

不得随意发挥;第三,排除男扮女装的文明戏作风,消除演员与角色的性别鸿沟,使表演更加真实自然;第四,采用硬片做布景,真门真窗上覆屋顶,化装接近人物本色,穿着日常服装,灯光根据剧情依时而变,以写实性的舞美格调征服了广大观众。在洪深的影响下,南开新剧团于1925年也排演了《少奶奶的扇子》,由张蓬春导演。这是南开新剧团实行导演制的开始,而且“自此剧词固定,南开剧团始有背剧词一事”^①。洪深之后,虽然有不少爱美剧团把排演的指挥权交给了导演,但真正使导演全面负责舞台艺术创造,成为演剧中不可缺少的关键职务,则还须待演剧进入大剧场,逐步走上职业化、正规化道路以后。

张庚说,在1935年中国舞台协会公演《回春之曲》和《水银灯下》以前,“那时的戏剧,我们几乎可以说是一种野生的艺术,用不着特殊训练和教养,只要有感情就可以在舞台上获得成功。从那时的上演目录上看,就可以知道他们是自己在舞台上现身说法”。突出代表是南国社。“他们不知道什么叫导演,什么叫角色的创造,什么叫演技的基本训练,然而他们成功了。他们以浓厚的感伤主义获得了小有产者的观众”^②。证之以田汉的名文《我们的自己批判》,南国社公演的剧目的确都没有导演,不少作品演的就是南国社同人的生活,而且由当事人主演,如陈凝秋之于《南归》,王素之于《第五号病室》等。演员现身说法,即演员与戏剧角色合一或短路,一方面诚然容易收到真切感人的效果,另一方面则常常导致情绪失控与动作变形,使全剧失却平衡。陈凝秋跟王莹演《父归》,未上台先在幕后进入角色,两人哭得跟泪人一样,上得台来,更是声泪俱下,鼻涕横流,

^① 陆荣善述,郭源生记:《南开新剧团略史》,原载天津《益世报》1935年12月8、9日,转引自夏家善编《南开话剧运动史料》(1),第54页,南开大学出版社1984年版。

^② 张庚:《中国舞台剧的现阶段——业余剧人的技术批判》,《文学》第五卷第六期,1935年12月,上海。

自鸣得意,却不知观众的感觉却是恶心^①。王素演《第五号病室》,不禁悲从中来,竟至哭得下不来台。在我看来,南国社的戏内容上虽然是新的,但其舞台艺术仍保留着浓重的文明戏作风。南国社以后,剧联各社团上演的六七十出戏,绝大多数也没有导演的名字^②。由此可见,张庚所说并非虚言。但张庚说的只是一般情形,不可绝对化,实际上,爱美剧社团中有些还是比较重视导演的。如上海戏剧协社(应云卫)、辛酉剧社(朱穰丞)、上海剧艺社(沈端先、沈西苓)、南开新剧团(张蓬春)、复旦剧社(洪深)的一些演出,都是因为实行导演负责制而取得了不同凡响的舞台艺术效果。

自1935年起,话剧开始由“野生”状态向大剧场推进。为了提高演剧水平,适应正规化的需要,上海业余剧人协会(业余)首先全面推行导演负责制,章泯、洪深、欧阳予倩、沈西苓、贺孟斧、应云卫等一批在爱美剧中成长起来的导演,通过正规舞台艺术的反复锤炼迅速走向成熟。张骏祥、黄佐临、吴仞之、费穆等人的先后加盟,更使话剧的导演艺术呈现出百花齐放的特点,话剧舞台艺术亦由此进入个性化、多样化的成熟时期。在1941年10月—1942年5月重庆首届雾季公演中,应云卫、陈鲤庭、贺孟斧、张骏祥、马彦祥、孙师毅、沈浮等著名导演,推出近30台大戏,具有鲜明的二度创作特点。1942年10月,在潘子农和张骏祥之间为“看导演”问题发生“论争”。潘发表《导演·剧评家与观众》、《从戏剧“论战”说到“看导演”》等文,指出导演是剧本的解释者和舞台形象的创造者,随着演剧水平的提高,导演不同,舞台情调各异理所当然,观众产生“看导演”心理也是正常的事情。但有的导演刻意强化某一部分或某些成分,遂使整个戏剧情调失却和谐统一,明显让人感到导演做了手脚却是

① 赵丹:《地狱之门》,第14页,上海文艺出版社1980年版。

② 据《左翼“剧联”所属社团及其部分演出剧目》,葛一虹等编《中国左翼戏剧家联盟史料集》,第454—460页,中国戏剧出版社1991年版。

不应该的。导演的二度创造主要应该表现在艺术风格上,而不是表现在某些局部环节。张则以《与白芷先生谈“看导演”》等文应战,认为导演的创造寓于解释之中,而解释必然是个性的、独特的,也是统一的。好的导演不应让观众看到,也不应要求剧评家知道,而真正的剧评家却应当看到导演在什么地方。其实潘、张二人的观点相去并不很远,只是侧重点一在导演本身,一在鉴赏评论而已。稍晚些,上海剧坛也曾发生过关于“看导演”的争论,分歧点集中于演出应该以整体形象打动观众,还是靠戏外戏、跟头把式、机关布景、小噱头之类花招吸引看客,但最后都不了了之。个中原因,主要在于舞台艺术整体化,必然导致导演的风格化,而导演二度创作的幅度,是无法硬性规定的,就像同一出戏,梅尚程荀各有其唱法一样。特别是在上海这个大市场上,观众决定一切,只要观众满意,什么都是合理的。观众最终会对话剧的舞台艺术及导演风格作出最佳选择,费穆、黄佐临、吴仞之、朱端均四大导演,是上海滩的观众认可的。渝沪两地“看导演”的争论虽然在圈外影响有限,而且最后也没形成什么共识,但其历史意义仍然不可忽视。因为它把一个至关重要的问题,摆在了所有导演的面前:如何正确处理舞台形象跟剧本以及观众的关系。

因为,戏是经过导演的阐释和组织排练后被搬上舞台的,戏的舞台形象中就渗入了导演的思想和审美追求。有时候戏的舞台形象和原作比较接近,因而得到了作家的认可。如曹禺就曾说过,张骏祥执导的《北京人》,正是他心目中的形象。有的弥补了原作的某些缺陷,使舞台形象的生动性、深刻性都超过了原作。如魏于潜(吴琛)《钗头凤》,原作结构是从头写来,导演朱端均建议他改成倒叙,以陆游和唐小宛几十年后在沈园邂逅相遇开场,马上就提起了观众的兴趣,效果比原来好得多。又如《秋海棠》,剧作由原小说作者秦瘦鸥和廖康民分头改编,费穆、黄佐临、顾仲彝等联合执导。柯灵说是分幕包干,各显神

通,虽有费穆总成,但总不免比拼之痕。当时的评论也是这么说的。但这部戏却是上海演出场次最多的戏之一,深受观众欢迎。这和费穆的处理有很大关系。两个改编本都没有序幕,一直接以男女主人公在天津袁公馆相会开场,一是从袁宝藩带袁绍文、罗湘绮等人闯入后台,向打伤沈麻子的演员赵玉昆兴师问罪写起。费穆给它加上了一个序幕,大幕拉开时,观众面对着《苏三起解》的后台,衣箱龙套人等正在试图劝阻擅闯后台的袁宝藩等人,幕后传来了秋海棠那忧怨凄清的青衣歌喉,而后是秋海棠下场(戏中戏的下场)。这个戏中戏的序幕,一下子就把观众带入特定的戏剧情境,明白了秋海棠和袁、罗的关系,并且跟结尾时沦为跟头虫的秋海棠形象遥相呼应,产生对比,既扩张了舞台的视听境界,又深化了原作的主题。所以,当费穆说出这个设计时,秦瘦鸥“几乎欢喜得跳起来”,不禁感慨“这是何等深刻的对比啊!”^①当然,也有把戏排得与原作蛮拧的。如“《面子问题》分明是出喜剧(实际是闹剧——引者),这位导演(指应云卫——引者)却采取纯写实的手法来处理的,结果是使人物(指角色——引者)与故事的情节游离,变成了‘假戏真做’的现象,这显然是演出的风格选择错了”^②。吴仞之执导《风雪夜归人》,一溜长窗的舞台分割,首尾的画外音,如梦如幻的光色变化,处处显示出导演的风格与才华,可惜序幕尾声删削太过,损伤了原作的精神。玉春一去不复返,唯一的亮点熄灭了,戏也就没劲了。就导演风格而言,该剧还是很统一的,可惜没把原作最感人的地方传达出来。看来导演风格化,不只事关整体化问题,还有个跟原作内容及风格契合的问题。

所以,优秀导演的风格往往是有恒有变。洪深和张骏祥都曾师从亚历山大·迪安学导演,都有其师考究、细致、严谨、朴

① 秦瘦鸥:《我评〈秋海棠〉》,《杂志》第十卷第五期,1943年2月,上海。

② 潘子农:《重庆抗战剧运第五年演出总批判·导演》,《戏剧月报》创刊号,1943年1月,重庆。

素、求实的一面。20世纪20年代洪深导戏,受业余剧团的条件限制,的确像黄佐临所说,更重视技术和细节,而不太注意场面调度与情境气氛的营造。1936年排《赛金花》,洪深给它加入了很多噱头,节奏也搞得大起大落,大悲大喜,目的只有一个,就是为职业化的40年代剧社的打炮戏争取个好票房。战后在昆明为新中国剧社执导阳翰笙《草莽英雄》时,洪深已经形成了自己的风格:从大处着眼,抓重点,抓高潮,抓地位,抓大动作,抓心理体验,从而形成强烈的舞台节奏,营造出浓厚的舞台气氛。这种大气离《少奶奶的扇子》已经很远了。张骏祥导戏强调“格体”的对路,所以《北京人》用的是细腻自然的写实主义手法,《蜕变》和《安魂曲》的导演手法就是“提炼写实”,舞台面和动作都比较简洁概括,而处理起《以身作则》和《牛郎织女》之类悖谬、夸张、虚幻的喜剧作品来,导演手法也就随之风格化了。一个成熟的导演总是能够根据剧目、观众、剧场条件,适当调整其导演风格,以求最好的接受效果,这也是一种成熟。

戏剧是综合艺术,是一个大系统,它的成熟是整体性、功能性的,也就是说各个部分的成熟是互相依存,互为前提的。抗战后期话剧舞台艺术的成熟,是创作、导演、表演和舞美各个部门协调发展,交相作用的结果。1923年洪深革命,之所以应者寥寥,主要原因就是创作、表演、舞美诸方面的发展相对滞后,还没到非要一个导演来运筹帷幄,协调指挥不可的地步。没有合适的剧本,洪深只好自己改译,带门窗的硬片布景,灯光变换的方式也都是洪深自己设计的,特别是缺少女演员,更让洪深大伤脑筋。洪深当时很孤独,理解他的人很少,最后只好退出戏剧协社,另组复旦剧社去操练自己的理想。到20世纪40年代,创作、表演、舞美的发展都达到了一定的规模和质量,所以导演的成熟也就是顺理成章的事情了。由于导演是从剧本到舞台,从想象到形象的桥梁,在作品、舞台和观众之间起着枢纽作用,所以导演艺术的水准,直接反映着整个话剧艺术形态发

育的程度。

话剧导演艺术的成熟突出表现在：一、形成了一个真正理解近代剧的舞台艺术特点和话剧的市民文化品性，跟职业化、正规化、市场化演剧体制休戚与共，能够胜任各种类型、各种风格剧本的美学要求，通晓表演、舞美、音乐、效果艺术的导演群体。在整体化的前提下，多数导演都形成了自己的风格。二、在与市场及市民的碰撞磨合中，奠定了以写实为基础，融合着传统戏曲诗性品格的话剧舞台观，促进了中国话剧的全面成熟。三、创造了一系列令人难忘的舞台艺术经典，如欧阳予倩执导的《日出》，陈鲤庭导《屈原》，贺孟斧导《风雪夜归人》，黄佐临导《大马戏团》，费穆导《浮生六记》等。胡导（李时健）回忆当年看《日出》时的情景说：

人们见到的是欧阳先生最严格的现实主义方法创造的，在中国话剧舞台上好像还从来没有出现过如此众多、如此鲜明、生动、突出的都市人物和如此五光十色、纷繁、离奇的生活场景。欧阳先生许多杰出的导演处理，如著名的那具面对观众的梳妆台空架穿衣镜的运用，那第三幕诸多音响效果“数来宝”等极为庞杂而又极为细致的运用，等等，对当时的我来说，都不仅是作为导演技巧，而是作为对人生的领悟来感受的。是的，应该说，欧阳先生当年为中旅导演的《日出》，也完全属于经典性的导演作品。应该说，我解放后看过无数次的《日出》，包括北京、上海几个大剧院几个名导演排演的《日出》在内，是没有任何在总体上能超越当年欧阳先生的创造的。这当然也和当时中旅演员们的表演有关……^①

^① 胡导：《谈唐槐秋先生与中旅的演出》，陈樾山主编《唐槐秋和中国旅行剧团》，第301—302页，中国戏剧出版社2000年版。

上海沦陷后,胡导自己后来也成了导演,导过不少戏。不过,与欧阳予倩完全不同,胡导走得是俗化一路,追求剧场效果,以善于制造“小噱头”著称。当时的评论说他“熟练的技巧像脱缰之马似地跑,如此,有时剧本反倒成了绊脚石,他不得不把剧本大刀阔斧地修改一下,而达到满足技巧的地步。在表现剧本原意下,有时剧本也成了技巧的一部分”^①。也许正是这种强烈的反差,使他感受到了欧阳予倩创意的价值和艺术魅力。

二 世俗化:海派导演的中国化道路

在职业剧团激烈的竞争中,上海剧坛隐约形成了一个以黄佐临、费穆、吴仞之和朱端均四大导演为轴心的“上海导演群和导演流派”^②。他们的共同特点是世俗化:面向市民观众,主动应对市场需求,重视舞台艺术的观赏性,整体设计富于创意,艺术手法多姿多彩,追求个人风格。受大环境的左右,上海导演对市场要示和剧场效果的重视,远比大后方强烈,其成就则多集中于喜剧领域,技术上的创意比较多。

吴天、胡导跟黄佐临、费穆代表了海派导演的两极。他们的共同特点是集编导于一身,都很重视剧场效果,但吴、胡导戏缺乏整体设计,凭感觉,重局部,靠噱头制造效果,忽视整体情调的统一,终归停留于“手工业化”即匠人的层面。于瀛在《论方君逸》中说,吴天“气质应该是百分之百的诗人,可是骨子里却是个彻头彻尾的俗物”。“他是懂得小市民的心理的,可是他往往往下迎合他们的趣味,不是向上提高他们的情操,正因为他自己也常常陷入小市民心理中,不能自拔”。中下档的剧本到他手里,可以处理得有模有样,好剧本也可能给排得俗不可耐。如吴天执导的《北京人》,把愫方排成一段木头,文清变成

① 康心:《谈胡导的导演》,《杂志》第十四卷第一期,1944年10月,上海。

② 张余:《佐临早期导演风格初论》,《佐临研究》,第350页,中国剧出版社1990年版。

大烟鬼,思懿处理成泼妇,北京人则成为猿人,忽略了角色复杂的心理过程,把个少有的好剧本给庸俗化,糟塌了。“虽然他与小市民的观点很接近,但是他仍不为小市民所爱戴。论技术不及佐临,论神情不及吴仞之,抓观众不及费穆,玩噱头不及胡导,只落得个中庸之道,与观众保持着不即不离的状态”^①。吴天的几十个创作或改编改译的剧本,也从另一方面证明于瀛的断语大致是不差的。吴天虽然也有《孤岛三重奏》、《春雷》一类颇具新意的作品,但总得来说还是平庸媚世之作为多。如《秦淮月》,可谓是吴天编导作风负面的代表,内容集乱伦、凶杀、色情之大成,构思和台词则颇多抄袭之嫌,演员大部分是代戏,有的专以下流动作刺激观众,中间还穿插着一场群芳会唱,舞台面凌乱破碎,风格前后不统一。当时评论界即认为,“方君逸写《秦淮月》,是完全为了‘上演税’”^②。胡导和吴天类似。他原系中旅演员,专演一些有趣而怪异的角色。1944年,即中旅的鼎盛时期,他先后为中旅和其他短期职业剧团执导了十几部戏,逐渐形成其热闹花哨的导演风格。他常对原作大加斧削,以迎合观众的娱乐心理,表演上突出明星,无中生有地插入一些小噱头,引人发笑;并设法通过场面调度,机关、布景、灯光、服装等技术手段,制造热闹花哨的舞台气氛,悦人耳目。胡导有时把一些悲剧性的作品或场面,也给排成了喜剧,《枇杷门巷》、《春去也》(即《青春不再》)就是如此。结果适得其反,“观众更接受不下去,他自己把作品杀害了”^③。

费穆和黄佐临代表着海派导演的另一端。作为职业导演,他们同样重视演出的剧场效果,但和吴、胡不同的是他们更追求舞台艺术的完整性,追求整体效果,反对以外加的噱头或过火的形式化演技(黄佐临称之为“外形派”或“电影手法的表

① 于瀛:《论方君逸》,《杂志》第十四卷第二期,1944年11月,上海。

② 池清:《二月的电影与话剧》,《杂志》第十卷第六期,1943年3月,上海。

③ 康心:《谈胡导的导演》,《杂志》第十四卷第一期,1944年10月,上海。

演”)破坏戏的整体格调。1943年10月,苦干剧社(苦干)脱离上海艺术剧团(上艺)单独活动。在全团大会上,黄佐临做了《话剧导演的职能》的报告。这篇报告,既是黄佐临的施政纲领,也是他的艺术宣言。也许有人会问:既然是施政纲领,为何黄佐临只谈导演而只字未提剧团的前台经营和后台管理问题?简而言之,这是由剧团的性质决定的。因为苦干和上艺一样,是以导演为核心组建的同人剧团,导演问题当然也就成了该团生死存亡的关节点。讲清了导演的地位和作用,实际上也就确定了它的基本发展路线。黄佐临是一个谨言慎行,以事实说话的人,这种性格对他的导演风格影响很大。他认为,导演应该融化在一个戏的整体格调中,越是不露痕迹的导演越是好导演。那些为了上演税,也为了显示自己的存在,“每过两三句对话便要插进点他的噱头,掺上点所谓的‘小动作’”的导演,绝非好导演。“导演的职能就是将演出的各种成分联系起来,谱和起来,使其成为一个浑然的艺术作品”^①。黄佐临和费穆,苦干和上艺,具有错综复杂,藕断丝连的人事和业务关系。上海职业剧团(上职)解散后,黄导的第一个戏——《荒岛英雄》就是借上艺的名义演出的,而后《大马戏团》、《秋海棠》等黄佐临的代表作,也是两家合作,名义上跟费穆共同执导的。虽然黄、费二人在导演手法和艺术风格上有很大差距,黄民主,费独断,黄俗中求雅,费则将雅变俗,但在追求舞台艺术的完美统一这一点上,二人是一致的,这也许是他们能够长期合作的一个重要原因。可以说,黄佐临的整体性导演思想,代表了跟上海剧艺社(上剧)——上艺——苦干这个艺术群体有关的,相当一部分导演的观点。如吴仞之、朱端均等。

上海的导演虽然没有形成明确的中国化理论,但在实践中

^① 黄佐临:《话剧导演的职能》,《导演的话》,第14、19页,上海文艺出版社1979年版。

却是向这方面努力的。由于上海剧团的职业化、市场化程度要高于大后方,竞争特别激烈,打擂台局面屡见不鲜。上艺、苦干连演《秋海棠》几十天,票房可观,李健吾领导的同茂剧团,就请吴仞之执导内容相近的《风雪夜归人》,结果后者因导演的文艺气息过重而落败。汉奸张善琨出巨资成立中联剧团,到处挖角,在兰心演戏,企图分化瓦解其他几个同人剧团,独霸上海剧坛。上艺、苦干、同茂就在卡尔登、金都和巴黎三处上演高质量的严肃剧目,形成合围之势,硬是挤垮了中联。这是运用市场机制,进行政治斗争的典型事例。

打擂台是为了争夺观众,争夺市场,因此形成了上海导演特别重视剧场和观众的传统。而中西交汇,新旧杂陈,是近代上海市民文化的一大特性。这种文化品性,通过观众、剧场、票房等渠道,渗透到导演的艺术实践中,从而形成了海派导演土洋结合,新旧杂揉,不拘一格,富有创意的特点。无论成就高下,上海导演都有这种品性。最有代表性的是费穆和黄佐临。解放前,费和黄都没有提出过什么系统的舞台艺术理念,费解放初即去世,黄则把解放前的导演活动称为“学艺”。其中有自谦成分,但确属事实。“写意话剧”是黄在解放后针对写实话剧一花独放的局面,比较古今中外各家的特点后提出来的。解放前,尽管黄佐临在导演实践中化用了不少戏曲手法,典型者如《乱世英雄》中王德明杀人后,身披红袍,一手秉烛,一手执剑,口含长发的舞台造型,自杀时从高台倒抢背腾空翻下的动作设计,以及《大马戏团》、《秋海棠》、《林冲》、《金小玉》等剧中穿插着的杂耍、歌舞、唱段、武打等等,但这种化用应该说还停留在技术的、形而下的层面上。

费穆是一个极富民族气节的人物。上海沦陷后,民营电影业悉被敌伪吞并,费穆拒绝与之合作,转入话剧界,自组剧团,先上艺,后新艺剧团。费穆是带着中国电影的编剧方法、美学观念和市场意识,介入话剧活动的。作为编剧,费穆的创作方

法完全是电影式的：先有个本事，然后给演员说戏，随排随编，口授台词，有些以单张场记的形式，油印出来发给演员，有的就随着戏的落幕一起消散了。这种编导一体化的创作方式，比较自由，快捷，迎合了上海沦陷后，职业剧团剧目竞争的需要，再加上费穆那别具一格的蒙太奇手法，对舞台艺术中国化的刻意追求，的确为话剧创作开辟了一条新路。但是，由于费穆坚持不留文字，其他剧团也无法移植重排其剧目，故费穆的作品与其他导演无缘。

抗战后期，在费穆导演的十几出戏里，他自编、自导、有时还参演的主要有4种，即《杨贵妃》、《梅花梦》、《浮生六记》和《红尘》。数量不多，却极具个性，给话剧舞台艺术吹进了一股新鲜空气。当时即有评论说，“费穆在《杨贵妃》里已经多少走上了这条中国化的路”^①，他把“中国电影的传统”和“对于旧戏、旧文学的心得与兴趣”带进了话剧。40年后，柯灵认为，“他编导的舞台名作，大都可以用‘哀感顽艳、悲欢离合’八个字加以概括，以拥有大量观众的《浮生六记》为例，我们很难看出他注入了什么超越沈复的现代新鲜空气”^②。前者看重的是“中国化”，后者要求的是现代性，两种观点在价值取向上截然相反。这种矛盾大概是由语境变迁造成的，“中国化”在敌伪统治下的意义和分量，也许四十多年后已经很难体会得到了，尽管当年柯灵也看过费穆的戏。在沦陷的形势下，任何中国化、本土化的追求，都隐含着民族认同的意义，这是话剧现代性的一种特殊表达方式。

其实，中国化正是费穆之现代性所在。在当时上海的特定历史条件下，费穆只能采取迂回曲折的方式，把民族国家思想和对个性的呼唤，装进古香古色的历史题材中，借古人的服装

① 孟度：《费穆的路》，《杂志》第十三卷第二期，1944年5月，上海。

② 柯灵：《衣带渐宽终不悔》，《剧场偶记》，第57页，百花文艺出版社1983年版。

演出现代的话剧。《梅花梦》据谭正璧的小说改编,写镇压太平天国起家的“中兴名臣”彭玉麟与梅仙的恋爱悲剧。费穆的改编突出了功名和爱情的矛盾,彭玉麟终因“有了民族的意识”而坚辞不受安徽巡抚的封赏,在梅仙死后流连于诗酒书画,最后忽又动了经略南疆,平定外患的壮志。其中的个性思想,民族意识是不难感受得到的。《浮生六记》实际只采用了沈三白原作中《闺房记乐》与《坎坷记愁》两部分,内容是沈三白与芸娘婚后相知相爱,淡泊自甘,却为姑叔勃溪所累,逐渐落入穷困潦倒,蒙冤被难的境地。最后在芸娘弥留之际,沈三白告贷归来,两人沉浸在对幸福往事的回忆之中,颇像是电影的闪回手法,令人百愁纠结,荡气回肠。

“梦”是费穆剧中常见的意象,《杨贵妃》结尾是一场无言的梦,《梅花梦》的整体构思就是一场梦。所以,当时的评论把费穆称为“梦的追求者”。“梦”是费穆在舞台上给人们最宝贵,最亲切的东西^①。这“梦”里有费穆的哲学,有费穆的理想,通过梦和现实的冲突,费穆发出了“人性不容抹煞”的呼喊。理想和凡俗的结合,是费穆对中国话剧的独特贡献。它改变了中国话剧的精英主义传统,使之回落到世俗生活和庸常人生的大地上,也就真正回到了普通的市民观众。费穆大受欢迎不是毫无道理的。可惜“费穆的路”后来没有人继续走下去,《浮生六记》之类遂成绝唱。

追求诗的意境,是费穆导演思想的出发点。“梦”的本质是诗。为了表达那个人生之“梦”,费穆创造性地把电影手法引入话剧舞台艺术,使场面调度更具视觉冲击力,转换更加流畅自如。据葛家良《浮生若梦》的记述,芸娘临终的一句话是:“春天不远了”,这也是全剧的最后一句台词。说完后,病榻后面的绿幔掀起,露出窗外暮春三月的景象,花开草长,杂花生树,群莺

^① 孟度:《费穆的路》,《杂志》第十三卷第二期,1944年5月,上海。

乱飞,使观众看到一片新的生机,以缓解一下悲哀压抑的情绪。这种画面切入的手法显然来自电影,而它的艺术情调却接近抒情诗。

费穆是最早认识到音乐可以作为舞台艺术的要件,给观众以听觉享受的导演之一。这也是从电影中借来的。《杨贵妃》首开话剧整体配乐之先河^①,有时借音乐烘托气氛,有时以音乐加强戏剧的节奏感,有些场面甚至很少动作,而让音乐成为表情达意的主角,尽得无言之美,历来为人所称道。后来费穆干脆自建了一支小型乐队,给《梅花梦》、《浮生六记》、《红尘》等剧都配了乐。从艺术手段来看,软幕画景和交响乐都来自西洋,但当费穆把它融入中国舞台诗情画意的艺术境界时,就化作了中国话剧的有机组成部分。洋为中用和古为今用,是话剧导演创造中国化舞台艺术的两条基本经验。

与众不同的是,费穆的中国化导演风格,不是表层或局部的东西,而是深入到了文化品格的层面上,这是对市民意识和民族精神更加深刻的认同。深层的现代性是费穆创作的真正出发点,剧情、演员、布景、电影、音乐等等,都不过是表现这种现代性的手段而已。解读费穆,必须倒过来看,也许更清楚一些。这是由上海特殊的历史情境造成的。

三 本土情调:大后方导演的中国化追求

大后方也有这样一个群体,包括陈鲤庭、章泯、贺孟斧、张骏祥、洪深、史东山、欧阳予倩、杨村彬、应云卫、马彦祥等。这个群体的最大特点是具有强烈的道义感,以导正剧和悲剧为主,深受斯坦尼体系的影响,把最高任务和贯穿动作置于舞台

^① 《杨贵妃》公演比《屈原》早两个月,但据葛一虹说,陈鲤庭并未受到费穆的影响,完全是独创。从排演时间上看,这是可能的。葛说来自本文作者2000年12月12日的采访录。另,章泯在业余演大戏时,虽然也使用了音乐手段渲染气氛,但尚停留于技术层面。费穆则把音乐用作整个戏剧的灵魂,以它来制造紧张,控制节奏,点送情绪,统一格调。

艺术的首位,追求整体化、生活化的舞台幻觉,有互相同化的倾向。

在话剧舞台艺术中国化的道路上,导演起着非常重要的作用。因为话剧是新兴市民的艺术,所以话剧舞台艺术的整体化战略,就不仅是单纯的技术问题,而具有了文化认同或民族认同的意义。整体化是为了中国化,离开了中国化的整体化是没有任何意义的。在导演当中,整体化是跟中国化连在一起,难以分开的两个问题。排戏的时候,导演首先得考虑整个戏的情调和节奏变化;其次是对构成戏剧情境的布景、道具、灯光、效果,以及人物造型等等提出完整设想;第三得确定人物、场面、动作的主次、轻重、缓急,以形成一定的戏剧节奏,把各部门的所有演职员,组织成一个有机整体。情调是导演的出发点,各方面统一的基础,也是整个戏的归宿。情调就是整体。

所以当成熟的话剧导演执导本土剧本时,首要的任务便是确定整个戏的情调,为各部门制定一个统一的基点。战前,各业余或职业剧团的剧目都以外国戏为主,戏的内容决定了导演不可能把创造中国作风、中国气派的舞台艺术作为自觉的追求。20世纪40年代,随着曹禺、夏衍、郭沫若、吴祖光、杨村彬等一批本土作家的先后成熟,和大量带有浓郁本土情调的大型剧作问世,舞台艺术的中国化自然就成了导演们共同追求的目标。首开其端的是张骏祥为中央青年剧社(中青)导演的《北京人》。它紧跟在中华剧艺社(中艺)的《大地回春》之后,是第一届重庆雾季公演的第二个大型剧目。应云卫曾说,这个戏给大后方剧坛带来一些前所未有的东西。刘念渠说,“《北京人》是最先的一个例证,它给演剧艺术与演剧运动注入一种新的作风”^①。是什么东西,何样作风呢?一是正规化、整体化的排戏方法。过去排戏,谁有戏谁来,张骏祥则要求所有的演员

^① 刘念渠:《重庆抗战剧运第五年巡礼》,《戏剧月报》创刊号,1943年1月,重庆。

必须到场,观摩体会全剧的情调与节奏。据扮演傣方的张瑞芳回忆,她开始很不习惯这样正规的排戏,几天后“便体会到这样排戏,对演员掌握全剧的要求和理解导演的意图极有好处”^①。二是严格“遵循剧本内容,将剧作家所欲表达的思想,清清楚楚地向观众解释”。“导演对于情节进展节奏之把握,气氛之烘托,都是丝丝入扣恰到好处”^②。因而,剧本浓郁的风土人情,诗情画意,便自然而然地转换成了生动感人的舞台艺术形象。张骏祥的导演思想,多来自其硕士导师,哈佛大学戏剧教授亚历山大·迪安,首重“视觉的解释”(张骏祥称之为“绘意”,即舞台画面的组合),讲究戏的连贯完整,要求以剧本的“格体”(即风格体裁)为依据,相体裁衣,确定戏剧节奏和整体情调^③。所以,该剧的导演手法,如一些场面处理和整体节奏的控制,给观众留下了难以磨灭的印象。张骏祥自己也认为,他导《北京人》,用的是写实的方法,剧本的风格就决定了舞台艺术的情调。他所做的只是使作家的思想和艺术追求完整地再现于舞台上。对于曹禺这样成熟的作家,也许这是最好的选择。

《屈原》的情形就不同了。虽然主人公是诗人,剧作风格也是诗化的,但原作要求的布景却是写实的。这是一个矛盾。陈鲤庭的处置是,简化布景,大写意,以便表演。如第五幕第二场,东皇太一庙正殿,剧作的描写是四柱三间,神象罗列,而陈鲤庭把它简化为几层台阶,一根大柱。室外雷电交加,狂风呼号,被导演用交响乐渲染得惊心动魄。靳尚、郑詹尹下场后,穿着类似京戏褶子(原作要求的是玄衣、披发、镣铐)的屈原上场,

① 姜金城:《瑞草青青——张瑞芳传》,第107页,上海人民出版社2000年版。

② 潘子农:《重庆抗战剧运第五年演出总批判·导演》,《戏剧月报》创刊号,1943年1月,重庆。

③ 张骏祥《导演术基础》是他在江安国立剧专的讲义和一些论文的合集,分别发表于上海《剧场艺术》,和大后方《戏剧月报》、《戏剧时代》、《戏剧岗位》等处,直到1983年才由中国戏剧出版社出版。作者自述其思想主要来自其美国导师亚历山大·迪安。但其中的一些例证却来自当时重庆的演剧实践,包括《北京人》等。该书的内容曾对沪渝两地,以及敌后根据地的话剧导演产生过重大影响。

搓步、旋子、甩发,接着是一刻钟的雷电颂独白,把整个戏推向了高潮。这种洗练、强调、情绪化、形式美的动作,必须在写意的布景中展开才显得真实可信。如果是写实场景,就显得别扭了。陈鲤庭的风格化处理,成功地弥合了原作中写实与写意的矛盾,大大提高了《屈原》舞台艺术的观赏魅力。我认为,就导演构思而言,整套音乐的运用,是该剧最为出色的地方。它掩饰了原作气氛单调和台词直露的弊病,增加了作品情绪的厚度,使整个戏立了起来。陈白尘说,“当时如果没有音乐,金山在台上喊:爆炸吧!爆炸吧!那会是什么情景?全部是音乐伴奏的效果”^①。陈白尘亲历过《屈原》的演出,确实说到了点子上。

贺孟斧是大后方导演的后起之秀。战前,他是联华公司的电影导演,后兼任上海业余剧人协会实验剧团(业实)的导演,执导过陈白尘的《太平天国》,以新颖的布景和灯光设计,受到业内外人士好评。抗战爆发后入川,先在西北影业公司工作,是中艺成立时的六个理事之一。贺孟斧还是一位优秀的舞台美术家,是大后方少数几位认识到布景也会说话的导演之一。他设计的布景,线条奇特,色彩繁复,构图新颖。这本来是贺孟斧的长处,但过分渲染又会变成坏事,改变或破坏了戏的完整。他执导《愁城记》(1941年10月),把原作规定的上海两楼两底式的弄堂房子的一楼厢房,改成了三楼的斜顶亭子间,试图造成类似美国电影《七重天》^②那种室外人声嘈杂,来来往往的深度空间。但第四幕将林孟平和赵婉贞的“小天地”改成鼎丰字号的办公室时,顿然显得拥挤不堪,原作规定的那些办公用具和恶俗的壁挂之类都难以处置了。当时很多人都指出过《愁城记》的舞美设计,存在着形式主义的毛病。1942年暑期,贺孟斧

① 陈白尘:《抗战文艺与抗战戏剧》,《抗战文艺研究》(1),1983年4月,重庆。

② 奥斯汀·斯特朗原著,主题是反战。1943年初,由姚克改编为话剧,情节变成了北伐时期工人武装起义。

同中艺、中青、中国万岁剧团(中万)的表导演人员一起到北碚避暑,大家结合演剧实践中暴露出来的问题,深入钻研斯坦尼体系,对建立中国化、正规化的演剧体系有了更明确的目标。贺孟斧还翻译出版了斯坦尼《我的艺术生活》一书。经过斯坦尼的洗礼,贺孟斧的导演艺术进入了一个新的境界,工作重心从舞台形式转向了戏的整体情调,于是就有了《风雪夜归人》、《秣陵风雨》等一系列代表性剧目的上演。

贺孟斧的导演风格简洁传神,追求诗的意境,舞台调度不落俗套。《风雪夜归人》发表后,并未马上引起人们的重视。用近代剧的美学标准衡量,它那过时的人物,老掉牙的故事,平铺直叙的结构等等,很容易被人视为一个平庸、单薄的作品。是贺孟斧首先发现了它的不凡之处——浓郁的北京风情,优美蕴藉的台词,细腻传神的动作,充满寓意的场景等等,遂倾全力排演此剧,所下功夫超过以前导演的任何作品。贺孟斧的处理突出一个“情”字,布景设计具有装饰风,一枝海棠、一支红烛、一付手镯贯穿首尾,花开花落,光影明灭,生离死别,情景交融,充满了诗情画意。中艺在成都上演的《家》,也是贺孟斧导演。李恩琪饰演梅表姐,那个心事重重,倒着上场,缓缓收伞,转身亮相的舞台调度,一下子就抓住了观众的注意力。再配以沥沥雨声,树树梅花,情、景、人、事融为一体,宛若一幅淡彩国画,“给观众和许多同行留下了不可泯灭的印象”。“最主要的应归功于导演的功力”^①。1945年贺孟斧在中万导演周彦改编的《秣陵风雨》(据孔尚任《桃花扇》),寓“气节”于私情,布景设计简洁素雅,充满诗情画意,主角动作干净利落,富于形式美,标志着贺孟斧的导演艺术已臻成熟。据当时李香君一角的扮演者秦怡回忆,贺孟斧给她设计了一件红里黑面的披风,既美观又别有

^① 李恩琪:《我演梅表姐——并纪念贺孟斧先生》,《重庆文化史料》2000年第2期,重庆。

意味,为了产生飘逸感,还让她经常练习走京剧的台步。在第三幕分别一场里,满台张着一副大网,台角点一支蜡烛,微风吹动,烛光摇曳,月色朦胧,李香君飘然而上,跪在烛光下与侯公子道别,一脸忧伤,两行清泪,因烛光辉映而格外动人,犹如一幅特写深深地印在观众的脑海里。诸如此类的情形,在贺孟斧导过的戏里不胜枚举。秦怡说:

老贺不仅融汇了传统艺术的手法,同时也选择了某些特写镜头在舞台上的运用,突出人物内心世界的刻画,从形体到内心,内容与形式,都有他独特的非常细腻的手法,画面与光的处理不仅与人物的心情相交融,并极富于诗意。因此,我在演《桃花扇》时,感到一种艺术的升华和心灵的陶冶。演多少场都不产生一种重复感而疲乏,而且得到了表演上的充实感和不断提高的创作乐趣。^①

能让演员有这种感受的导演,实在不可多得。若不是突然病故,贺孟斧的前景将不可限量。

大后方导演中,应云卫的海派作风比较明显。当时即被认为是大后方“最懂得从演出方法上去把握一般观众爱热闹花俏,爱趣味噱头心理的一位”^②。一直在他手下演戏的秦怡说,“他导演经验之丰富是无法比拟的。他事先知道每一处将会有什么舞台效果,他摸透了观众的心理状态”^③。话真说到骨子里去了。应云卫学养有限而经验丰富,排戏凭感觉,要得是通俗,很少做案头准备工作,甚至连剧本都不读。所以,才弄得把喜剧《面子问题》排成了正剧,却把悲剧《天国春秋》导演得喜剧味

① 秦怡:《跑龙套》,第59页,学林出版社1997年版。

② 潘子农:《重庆抗战剧运第五年演出总批判·导演》,《戏剧月报》创刊号,1943年1月,重庆。

③ 秦怡:《跑龙套》,第63页,学林出版社1997年版。

十足。但他知道什么地方有戏,什么地方出彩,这是在上海滩上历练出来的。到碰词和走地位的时候,应云卫才真正进入“角色”,处置对话,调整位置,突出重点,删削枝蔓,一切都是为了剧场效果。所以他排《天国春秋》,突出的是杨秀清、洪宣娇、傅善祥争风吃醋这条线,《大地回春》里小奶妈与黄树坚的暧昧关系,也被导演给放大了。至于随意增添噱头,场面调度花哨,角色行动乖谬,更是屡见不鲜。为了效果,有时甚至改变了整个戏的格调,弄得不伦不类。他是中艺的负责人,考虑观众——票房多一些,完全是情理之中的事情。应云卫之长处是效果好,短处是粗放。这个粗放跟他操心过多,精力集中不起来也有很大关系。所以应云卫排戏虽多(30 种左右,名列大后方导演之首),但成就和影响皆属平平。

陈鲤庭、贺孟斧、张骏祥、黄佐临、费穆等导演的成熟,标志着话剧导演艺术进入一个构建本土舞台艺术的新时期。当然,中国化并不意味着只有一种风格,一种模式,更不意味着一成不变,它只能是越来越多样化。不变的也许只有对“中国化”理想的追求。风格化仅仅是它的开始,远不是它的结束。

从戏曲写意美学出发去创造民族话剧

——论中国“写意话剧”的探索与发展

胡星亮

在新时期的话剧创作长廊里,《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》等“写意话剧”无疑是最引人瞩目的。《狗儿爷涅槃》(刘锦云)和《桑树坪纪事》(徐晓钟、陈子度等)被看作是新时期话剧创作的代表作;其他写意话剧作品,诸如《中国梦》(孙惠柱、费春放)、《死水微澜》(查丽芳)、《辛亥潮》(徐蔡)、《生死场》(田沁鑫),以及《WM(我们)》(王培公、王贵)、《蛾》(车连滨)等,也都是新时期话剧创作中的优秀剧目。对于中国写意话剧的发展来说,这些戏剧的出现,标志着写意话剧在剧本创作中也取得了重大突破,从而在早先的理论思考和演剧实践的基础上,完成了它独特的戏剧探索。

—

新时期的写意话剧创作,是在中国剧坛因为“戏剧危机”而引发的探索潮中,戏剧家突破话剧写实传统而探寻新路的产物。一方面,叙事戏剧、残酷戏剧、荒诞戏剧、质朴戏剧等西方现代戏剧思潮的译介,强劲地冲击着中国戏剧家的创作观念;

而另一方面,布莱希特、阿尔托、梅耶荷德、格洛托夫斯基、布魯克等 20 世纪西方戏剧家借鉴中国戏曲及东方戏剧以变革西方话剧的发展趋势,又使中国戏剧家感受到了民族戏曲的独特魅力与价值,从而在借鉴西方现代戏剧的同时,又转向民族戏曲取精用宏。这其中,也有些剧作家对戏曲审美产生了极大兴趣,他们从戏曲的写意美学出发,开始尝试“写意话剧”的剧本创作。

从戏曲“写意”出发去创作话剧,写意话剧对戏曲审美的借鉴是多方面的,其着重点又主要有三:即戏剧结构的时空写意性、生活表现的动作写意性和情理内涵的诗化写意性。而这几个方面其实也正是戏曲写意美学的主要特征。因此,如同中国戏曲“突破时空的舞台处理震惊了西方”,西方戏剧借鉴中国戏曲,“最被这批戏剧革命者激赏的就是突破时空的处理”^①,戏曲美学最使写意话剧作家激动的,首先,也是它“舞台时空的绝对自由”^②。与传统写实话剧所呈现的固定时空中“这是生活”的舞台幻觉性有别,戏曲因为其舞台假定性,其戏剧时空就具有自由灵活的可变性和流动感。写意话剧借鉴戏曲的舞台假定性去结构舞台时间和空间的关系,其戏剧时空结构就体现出鲜明的写意性。

不同于传统写实话剧的板块式结构,将剧情冲突挤压在数个板块中,写意话剧采用戏曲的点线式结构,剧情冲突以点状形态出现和线性顺序发展;并且写意话剧的点线结构,没有采用传统写实话剧的分幕形式,而是借鉴了戏曲的分场形式。表面看来这只是“场”与“幕”的结构形式不同,实质上,它却联系着不同的戏剧时空观念。传统写实话剧以“幕”的形式把剧情冲突挤压在数个板块中,每幕之中由戏景等所规定的时间、地

① 施叔青:《西方人看中国戏剧》,第 28 页,人民文学出版社 1988 年版。

② 查丽芳:《说不尽的〈死水微澜〉》,《中国话剧研究》第 7 辑,1993 年 12 月。

点是固定的;写意话剧点线结构的剧情发展以“场”的形式表现出来,其时间、地点是流动的,随着人物的上下场,而将固定不变的舞台空间转换成流动多变的剧情空间。或如《中国梦》,明明与 Hodges 在美国某独木舟俱乐部划船,她联想到“文革”期间与志强在中国某山区放竹排,剧情即由第一场的“独木舟俱乐部”转到第二场的“竹排与小河”;或如《狗儿爷涅槃》,同一场戏中,狗儿爷说“十八里地,一跑就到”,几个圆场,剧情就转换到他在临村与冯金花相亲的场景;或如《桑树坪纪事》,榆娃和彩芳在同一场戏中,还从麦场演戏的现实时空转换为走上山坡倾诉爱情的心理时空。可见,写意话剧不像传统写实话剧那样剧情冲突环环相扣,它随着戏剧时空的自如流转而简洁生动地勾勒现实人生,更多戏曲叙事的写意性。与此相联系,写意话剧其戏剧场景的描写也更多是写意的,与传统话剧要求戏剧场景的写实有别。或如《狗儿爷涅槃》有虚有实,写意的场景与写实的道具相结合,空空的舞台上只有与狗儿爷心中的地主身份相关的旧式砖砌门楼、印章等道具是写实的;或如《中国梦》整体偏向虚,在空空的舞台上,明明、志强和 Hodges 是以叙述、动作和舞蹈去表现划船、放排、冲浪、兜风等;或如《WM(我们)》,剧本中写明:“青年们各自默默散开,化作一片树林,在春风中摇曳摆动。白雪走来,背着画夹,独自在树林中徘徊着”,戏剧场景要靠演员去表演。如此写意场景,既能扩大舞台的现实空间和心理空间,又能激发演员的创造和观众的想像。

戏剧结构的时空写意性,使写意话剧反映现实更为飘逸流畅、挥洒自如,有戏则长,无戏则短。交代事件、表现过程可以三言两语带过,而描写戏剧冲突、刻画人物性格和表现人物心灵,则能集中笔墨深刻挖掘。西方莎士比亚戏剧其时空也转换自由,中国现代也有田汉的《丽人行》等类似创作,那么,写意话剧的独特性又何在呢?莎剧或《丽人行》等剧,虽然场次变换灵活,但每一场中的时空是固定的,情节是写实的;写意话剧则如

前所述,它不仅上一场与下一场的时空变换自如,就是同一场中,它也可以或转换戏剧的现实时空,或从现实时空转向心理时空,而且,其写意时空中的生活表现又带有写意性。

所谓生活表现的写意性,就是写意话剧借鉴戏曲美学而对生活的写意性提炼和概括。就戏剧反映生活来说,传统写实话剧求“真”,中国戏曲则求“美”。前者强调用酷似生活的动作和语言来再现生活,后者则“有声必歌,无动不舞”,尤其强调经过美的过滤而以美的形式、动作和姿态来表现生活。梅耶荷德就赞叹:“中国的戏剧艺术是赋予动作以巨大意义的戏剧艺术”^①。写意话剧虽然其语言因“话剧”的本质规定性而不能“有声必歌”,但是,它抓住戏曲表现生活更重要的写意性特征,某种程度上却在努力“无动不舞”。当然,写意话剧的“无动不舞”也不可能像戏曲那样以做、打等舞式表现出来,它更多的是从生活出发去提炼、概括动作与姿态,并在其中糅进某些戏曲的“韵律”,着重加强话剧反映生活的形体语言表现力,以弥补长期以来话剧主要以“话”去表现现实的不足。写意话剧创作注重戏剧的“姿态狂热与形象魅力及运动的肢体语言”,注重戏剧的“朴素、粗犷、力度的造型特征”^②,等等,所强调的就是它在这方面的美学追求。

写意话剧生活表现的动作写意性,主要有两点:虚拟化和优美化。前者,是指与传统写实话剧着重以“话”去表情达意相比较,写意话剧较多注重形体语言的表现力;并且与传统写实话剧其动作与生活相似不同,它注重“演戏”的舞台假定性而大多将动作虚拟化。戏剧动作虚拟化,这也是写意话剧以分场结构体现舞台时空的自由,而对戏剧的生活表现所提出的审美要求。否则,假定性的舞台时空就不可能灵便地流转。《WM(我

① [苏]梅耶荷德:《梅耶荷德谈话录》,第251页,中国戏剧出版社1986年版。

② 田沁鑫:《非凡的韧性与雄强的生命力》,1999年8月18日《中国文化报》。

们)》中没有鸡却有“集体户”偷鸡、宰鸡、吃鸡等情节动作的形象描写,《狗儿爷涅槃》舞台空空而狗儿爷却在忙着收割玉米、芝麻、高粱等庄稼,《蛾》表现人物的船上生活却行船无河、划船无桨,等等,都体现出写意话剧创作的独特性。戏剧动作优美化是写意话剧在动作虚拟化基础上的“写意”发展,其中又包含了动作的夸张感和造型美。《中国梦》是这样写明明跟志强学放排的:“大幅度的放排舞,时而独舞,时而双人舞。几个月过去了。明明的动作越来越熟练、刚劲、优美”;《桑树坪纪事》描写麦客与村民的割麦:“麦客和村民们在音乐中又骤然变化成舞蹈化的割麦场面;他们此起彼伏,粗犷而强悍地舞着”;《生死场》描写村民在日军屠刀下为了活着而悲壮赴死:他们从地上“慢慢站起来”,“纷纷涌动,与日军厮杀起来”,然后大家盟誓——“众人手提南瓜灯,雕塑般伫立着”。如此形体动作融合了戏曲的程式化身段和芭蕾的舞蹈,它带给人们视觉的冲击和情感的激荡,具有优美的形象魅力。

当然,写意话剧借鉴戏曲审美更重要、更突出的,是它将传统话剧的再现—写实美学与民族戏曲的表现—写意美学相结合,在生活再现的基础上更多注重主观情意、哲理诗情的表现,而形成其情理内涵的诗化写意性。就戏剧与现实的审美关系而论,应该说,无论是戏剧结构的时空写意性还是生活表现的动作写意性,它们更多的还是形式,还只是为写意话剧深刻揭示生活的本质与哲理,充分表现人的心灵情感提供了某种可能性。“写意”的“意”,其最终指向是戏剧内涵的主观情意、哲理诗情。迈纳把包括中国戏曲在内的东方美学,看作是源远流自古希腊戏剧的西方“摹仿诗学”相对的“情感—表现诗学”^①,其见解是深刻的。徐晓钟因而认为,写意话剧创作在这方面,要着重借鉴戏曲的“诗化的意象”这种表现性戏剧语汇:“不在舞台

① [美]厄尔·迈纳:《比较诗学》,第33页,中央编译出版社1998年版。

上创造现实生活的幻觉,而是通过某种象征形象的催化,在观众的心理联觉和艺术通感中创造出再生的饱含哲理的诗化形象。”^①

写意话剧自然不可能像戏曲那样主要以歌舞去抒发主观情意、哲理诗情,但是,它还是从戏曲审美中找到了表现美学与情感、诗意及哲理抒发之间的关联:“真正的表现原则和表现的美只存在于饱含哲理、饱含诗的激情和意境并找到美的形式的那些瞬间。”(徐晓钟《在兼容与结合中嬗变》)写意话剧的再现与表现结合,前者写实、叙事,后者写意、抒情,其蕴涵着诗化意象的表现性戏剧语汇,即是由戏剧冲突、人物命运等再现性剧情发展而来,而升华为富有表现美形式的诗情或哲理的,就像戏曲在矛盾推涌、情感激荡时而不得不歌、不得不舞。大致说来,反映现实它比较注重生活本质与哲理的揭示,刻画人物它比较注重心灵诗情的渲染。前者,例如《桑树坪纪事》写愤怒的村民为抗议“脑系们”要杀老牛“豁子”吃,而痛心打死“豁子”——“整个打牛的场面也随之形成一种震撼人心的慢动作舞蹈化场面:村民们发疯似地围打着向四处逃窜的老牛‘豁子’。‘豁子’躲闪着、翻滚着、哀号着……”。联系剧中所写的村民“围猎”相恋的彩芳和榆娃、“围猎”当众受辱的青女、“围猎”外乡人王志科等,这些体现“围猎”意象的表现性戏剧语汇,就包含着剧作家对中国封建传统和现代专制的深沉思考。同样地,《辛亥潮》用“‘准舞蹈’场面,人群如波涛起伏”写四川民众的保路运动澎湃为革命浪潮,《WM(我们)》用“翻滚着,奔逃着,挣扎着”写知青们从“文革”的严寒与地震中醒来,等等,也都是以象征的诗化意象去概括生活,使生活的本质内涵得到强烈的表现。写意话剧用诗化的意象刻画人物,例如《中国梦》描写明明与志强在雷暴雨中奋力拼搏的“放排舞”,雷暴过后烧柴

^① 徐晓钟:《在兼容与结合中嬗变》,《戏剧报》1988年第5期。

烤火、互生爱意的“篝火舞”等，来表现他们生与死的搏斗，表现他们死的威胁和爱的抚慰，优美刚劲，又使剧作对人的精神世界、心灵情感的揭示更有诗情和力度。同样地，《死水微澜》用“红绸舞”表现邓幺姑与罗德生的偷情狂欢，《生死场》用“隐喻做爱经过”的形体组合来表现赵三与王婆在杀地主前的兴奋、夸耀与激情，等等，也都是以象征的诗化意象将人物内心情感形象化。如此表现性戏剧语汇，它在破除现实幻觉的同时，又给予人们诗意的联想、意象的美，乃至哲理的思考。

二

“话剧”是由西方舶来的戏剧，它与中国传统的“戏曲”相对；“写意”是对民族戏曲审美特征的概括，它与西方传统话剧的“写实”相对。很显然，提出创造中国“写意话剧”，其实质就是从民族戏曲的写意美学出发，要创造一种既汲取西方话剧和民族戏曲的优秀艺术，而又不同于民族戏曲和西方话剧的新的民族话剧。

创造中国“写意话剧”是1962年由黄佐临明确提出的^①，但是，其探索道路漫长。可以说，自从西方话剧引进中国，戏剧家即开始了这种别具风姿的民族话剧的探索。

早期中国话剧作家还没有创造“写意话剧”的意识，但是朦胧地，话剧在中国发展过程中出现的某些困惑，促使他们对西方话剧与民族戏曲的关系，以及结合话剧与戏曲进行新的戏剧创造等问题进行了初步思考。早期中国话剧的演剧，较多西方色彩的春柳社等的“洋派”话剧曲高和寡，而较多汲取民族戏曲及曲艺的进化团、新民社等的“土派”话剧比较受欢迎，话剧与戏曲这两种不同的戏剧体系发生了冲突；当时，新旧剧界还各

^① 黄佐临1962年在《漫谈“戏剧观”》中称其为“写意戏剧”；1987年，孙惠柱等编剧、黄佐临等导演的《中国梦》标明“写意话剧”。此后，戏剧界更多的就称这种民族话剧为“写意话剧”。

挟偏见、相互指责,遂又引发了关于新旧戏剧的论争。冲突和论争,就促使戏剧家去思考话剧在中国应该如何发展等问题。很多人都提出了新旧戏剧“融合”说。其中论述得较为深刻的,是早先参加春柳剧场,后转而研究戏曲的冯叔鸾。冯叔鸾认为,当时包括话剧、戏曲在内的中国戏剧变革之要务,是“第一先泯去新旧之界限,第二须融会新旧之学理,第三须兼采新旧两派之所长”。针对当时戏剧界在论述中西戏剧融合时大都纠缠于话剧、戏曲外在形态差异的偏颇和浅薄,他抓住戏剧审美的本质,强调要从“新旧两派之立,各有其成立之原理”入手去把握其“各有所长”,强调话剧与戏曲的融合首先必须在戏剧原理和审美特征上“融会贯通,使互相为用”,如此,才能在中西戏剧的碰撞与交融中做到“弃短取长,荟萃精华,而各成为百炼之精金,则改良之能事始毕,而戏剧之大观告成矣”^①。

冯叔鸾从“兼采新旧两派之所长”出发去谈中国话剧应该借鉴民族戏曲,尽管还少有“写意话剧”的观念,然而,它却是创造写意话剧的前提。因为如果没有这种“融会贯通,使互相为用”的审美借鉴,也就不可能有融合戏曲与话剧而另创“写意话剧”的探索。论争中值得注意的还有王梦生的观点。王梦生也强调中国戏剧变革要新旧融合,并且提出了“三步走”的变革想法。如果说他的“最初一步,以新戏之法改旧戏;第二步以旧戏之法入新戏”,还是注重戏曲、话剧各自的变革;那么,“第三步融合新旧两法,特别制为戏”^②,则初步触及到融合戏曲与话剧以创造新戏剧的问题。当然,王梦生还只是朦朦胧胧地初步触及到这个重要问题,他只是一笔带过就转而论述其他;但是从中也不难看出,正是西方话剧引进中国而引起新旧戏剧的碰撞与冲突,正是戏剧界融合新旧戏剧以创造中国现代民族话剧与

① 冯叔鸾:《戏剧改良论》,《嘯虹轩剧谈》(卷上),第4—5页,中华图书馆1914年版。

② 王梦生:《梨园佳话》,第155页,商务印书馆1915年版。

民族戏曲的探索,才使人们朦胧地意识到20世纪中国戏剧的发展,在中西戏剧的碰撞与交融中,还将会创造出某种新的戏剧。

将王梦生等人的朦胧想法发展为比较清晰的观念,并且提出要从民族戏曲的“写意”出发,去融合中国戏曲与西方话剧以创造新的民族戏剧的,是1926年前后余上沅、赵太侗等“国剧运动”派的理论探讨。“国剧运动”派强调,无论是戏曲还是话剧,都应该是具有民族特色的中国戏剧。那么在现代中国,如何创造具有民族特色的中国话剧和中国戏曲呢?正是在这里,他们再次触及到西方话剧与民族戏曲的碰撞和交融的问题,并且就民族戏曲与西方话剧的审美特征进行了比较深入的阐述。此即余上沅所指出的:“近代的艺术,无论是在西洋或是在东方,内部已经渐渐破裂,两派互相冲突。就西洋和东方全体而论,又仿佛一个是重写实,一个是重写意。这两派各有特长,各有流弊;如何使之沟通,如何使之完美,全靠将来艺术家的创造,艺术批评家的督责。”^①这就是说,在20世纪中西文化交流的大背景中,中国话剧和中国戏曲的创造都不可能完全延续其原先的发展道路,而应该相互借鉴。因此,中国现代戏曲就并非传统戏曲的沿袭,它应该借鉴西方戏剧以创新——除了借鉴话剧以充实内容外,在音乐、唱工、舞蹈、舞美等方面还须借鉴西洋艺术的长处;中国现代话剧也并非西方话剧的照搬,它必须植根于民族现实与民族戏剧的深厚土壤。一方面要深入民族现实,在民族生活的描写中表现民族精神和民族灵魂,另一方面在艺术审美上,他们看到“西方的艺术家正在那里拼命解脱自然的桎梏”,“在戏剧方面,他们也在眼巴巴的向东方望着”,从而认为中国话剧更应该借鉴民族戏曲而有新的创造^②。

然而,现代中国戏剧发展使“国剧运动”派更神往的,还是

① 余上沅:《旧戏评价》,1926年7月1日《晨报副镌》。

② 参见余上沅《旧戏评价》、赵太侗《国剧》(1926年6月17日《晨报副镌》)等文。

在戏曲和话剧的碰撞与交融中,创造出一种新的民族戏剧。“国剧运动”派成员梁实秋晚年曾回忆说,他们当初所追求的戏剧,“不是我们现在所指的‘京剧’或‘皮黄戏’,也不是当时一般的话剧,他们想不完全撇开中国传统的戏曲,但要采纳西洋戏剧艺术手段”^①,指的就是他们在这方面的戏剧思考。这种戏剧不是话剧与戏曲的简单相加,而是在汲取戏曲与话剧的“特长”、除去话剧与戏曲的“流弊”后,所创造的一种新的民族话剧。它不是西方话剧的照搬,但又要借鉴西方话剧的优秀艺术;不是把它变成戏曲,但又要借鉴民族戏曲的艺术审美。它是话剧与戏曲在艺术表现上融会贯通的完美创造。余上沅当年论述民族戏曲和西方话剧,“如何使之沟通,如何使之完美”,也更多是从这方面着眼的。直到1935年,余上沅仍然憧憬着:“我们建设国剧要在‘写意的’和‘写实的’两峰间,架起一座桥梁——一种新的戏剧。”^②

从某种意义上说,“国剧运动”派关于创造中国现代民族话剧、民族戏曲,以及融合戏曲与话剧而创造新的民族戏剧的论述,亦是早先王梦生所谓“以新戏之法改旧戏”、“以旧戏之法入新戏”、“融合新旧两法,特别制为戏”等观点的深入。当然,“国剧运动”派的论述超越了王梦生等人的粗陋和偏颇,并且他们还明确指出,融合话剧与戏曲以创造新的民族戏剧,应该是更多立足于民族戏曲的艺术创造。余上沅说:“写实是西洋人已经开垦过的田,尽可以让西洋人去耕耘;象征(即写意——引者注)是摆在我们面前的一块荒芜的田,似乎应该我们自己就近开垦。怕开垦比耕耘难的当然容易走上写实,但是不舍自己的田也是我们当仁不能够相让的吧。”^③强调要从中国戏曲的“写

① 梁实秋:《悼念余上沅》,《余上沅研究专集》,第43页,上海交通大学出版社1992年版。

② 余上沅:《国剧》,1935年4月17日上海《晨报》。

③ 余上沅:《中国戏剧的途径》,《戏剧与文艺》1卷1期,1929年5月。

意”(象征)美学出发去创造新的民族话剧,在这里,“写意话剧”的观念已经是呼之欲出。

三

“国剧运动”派要从戏曲“写意”出发,去创造融合中国戏曲与西方话剧的新的、完美的民族戏剧,这也是20世纪中国戏剧家梦寐以求的。此后,诸如30年代熊佛西、杨村彬等在河北定县开展“农民话剧”运动,他们主张要“合流”中西戏剧的“根本精神”,使民族话剧成为“应用优生学的方法创造的混血的新人”^①,40年代在戏剧“民族形式”论争中,张庚提出民族话剧创造其“中心应当转移到中国自己的旧遗产上面来”^②,等等,都包含着戏剧家在这方面的艰辛思考。然而,就像梁实秋在《悼念余上沅》文中所说的,“他们的理想与希望落空了,因为扰攘的时局和不安定的生活都不利于实验性的戏剧运动”。

中国戏剧界重续如此梦寐以求,并且明确提出“写意戏剧”(写意话剧)的观念,是在1956至1962年前后。1956年,中国举行了第一届全国话剧会演。许多应邀前来观摩的外国戏剧家,在热情肯定中国话剧成就的同时,也尖锐地指出了会演戏剧在剧本创作的公式化、概念化,戏剧审美的自然主义等方面的不足;外国戏剧家特别谈到,他们没有看到中国话剧的独特艺术表现,他们希望中国戏剧家能够建立起现代话剧通向传统戏曲的艺术桥梁。中国观众对会演戏剧也提出了类似批评。这些批评引起戏剧家的高度警觉,他们再次强调“中国话剧要有鲜明的民族风格”,并在全中国展开了“话剧民族化”的探索。

但是,由于种种原因,在后来的“话剧民族化”探索中,剧本创作公式化、概念化的批评没能引起人们的重视,探讨的重点

^① 杨村彬:《土生土长与接受遗产》,《民间半月刊》1937年第3期。

^② 张庚:《话剧民族化与旧剧现代化》,《理论与现实》1卷3期,1939年6月。

大都集中在话剧形式,尤其是舞台演剧的民族化上;而就演剧形式、艺术表现去探索话剧民族化,人们更多的又是强调要着重继承民族戏曲传统。因此,探索的重心最后就偏向于要从戏曲出发去创建中国话剧的民族演剧学派,其主要内涵,就是焦菊隐所说的:“我国的戏曲艺术特别丰富,使我们有条件为话剧演出创造各种各样的表演方法,使它在世界舞台上开放出鲜艳的花朵来。”^①

由焦菊隐导演、北京人民艺术剧院演出的《虎符》、《蔡文姬》等剧,可以看作是这场演剧探索的代表。焦菊隐的探索着重强调了三方面:第一,针对当时话剧演出中角色内心的生活内容不能通过情绪饱满的、富于感染力的形式将其表现出来的弊病,焦菊隐强调,话剧表演也要化用诸如“亮相”等戏曲的粗线条身段动作去勾勒人物性格的轮廓,通过简练、鲜明、精确的形体动作的组合去表现人物的内心活动,有时甚至采取“离形得似”的方法去“尽可能夸大和突出人物的神”,其舞台形象的创造充满艺术魅力。第二,正因为看到戏曲演剧其形体动作具有丰富的艺术表现力,所以,焦菊隐强调话剧导演也要注重“从台词里挖掘形体动作和舞台行动”,运用戏曲“有话则长,无话则短”的审美特征——“与刻画人物有关者,要细,不放过任何一点细微的矛盾冲突。要有浓郁的情感,细致的过程”;相反地,“与刻画人物的思想、内心矛盾冲突无关者,该简就简,不拖,不追求所谓的‘真实’”——去描绘形象,并以其所形成的“节奏”而将舞台形象连接成完整生动的画面,创造性地在“在舞台这种画布上,画出动人心魄的人物来”。第三,如此演剧要求舞美设计打破写实话剧的“第四堵墙”,焦菊隐又强调要借鉴戏曲的“演戏”意识,以建立话剧舞台虚实结合的新

^① 焦菊隐:《让话剧丰富多彩起来》,《焦菊隐文集》第3卷,第405页,文化艺术出版社1988年版。

的戏剧时空：“在有限的空间和时间中（舞台演出），表现出无限的空间和时间（生活真实）”；并且指出，话剧舞美借鉴戏曲写意的“虚实结合”，主要是学习它怎样突出人物的表演，怎样激发观众的想像与创造，从而在舞台上烘托出“饱满而富有诗意的整体形象”^①。

焦菊隐对民族戏曲和西方话剧都有深入研究。在舞台实践的基础上，他把这场演剧探索，总结为是从民族戏曲美学出发，“要用话剧艺术的形，来传戏曲艺术的神”^②。如此演剧探索，就与中国话剧自进化团等早期“土派”演剧以来虽也借鉴戏曲演剧，但那更多是为了适合观众的欣赏趣味或是加强演剧的“民族色彩”不同，它是要从中国戏曲的写意美学出发去创建民族话剧的演剧体系。因此，尽管焦菊隐没有提出“写意话剧”的概念，但是，无论是表演、导演还是舞美，他都强调要用戏曲演剧的写意之“神”去融合斯坦尼体系的写实之“形”，“写意话剧”的审美实质已经蕴含其中；也尽管由于这些剧本的写实限制了舞台的写意创造，但是，《虎符》、《蔡文姬》等演剧还是以其鲜明的诗的形象和浓郁的诗的意境，在写实框范内较好地体现出写意的风采。此外，在这场演剧探索潮中出现的《桃花扇》（欧阳予倩导演）、《红色风暴》（金山导演）、《红旗谱》（蔡松龄导演）、《激流勇进》（黄佐临导演）、《关汉卿》（朱端钧导演）等演剧，也都在这方面有积极的探索。尤其是黄佐临，他还在戏剧界演剧探索的基础上，第一次明确提出要创造中国“写意戏剧”（写意话剧）。

正是因为这场演剧探索突破了中国话剧舞台长期以来斯坦尼体系一统天下的局面，而在戏剧形态、艺术审美、表现手段

^① 参见焦菊隐《论民族化》、《导演·作家·作品》、《谈话剧接受民族戏曲传统的几个问题》等文，《焦菊隐文集》第4卷，文化艺术出版社1988年版。

^② 焦菊隐：《〈武则天〉导演杂记》，《焦菊隐文集》第4卷，第109页，文化艺术出版社1988年版。

等方面都有新的创造,1962年,黄佐临从“观念”的理论高度,指出中国话剧需要拓展“戏剧观”,他并且为中国戏剧界引进了布莱希特演剧体系。黄佐临说:世界话剧“曾经出现无数的戏剧手段,但概括地看,可以说共有两种戏剧观:造成生活幻觉的戏剧观和破除生活幻觉的戏剧观;或者说,写实的戏剧观和写意的戏剧观”。他认为中国戏剧家应该“放胆尝试多种多样的戏剧手段”,尤其应该从民族戏曲出发去追求“写实写意混合的戏剧观”,以“创造民族的演剧体系”^①。而就“写意戏剧”的创造来说,黄佐临强调,要从民族戏曲“写意”美学出发去融合布莱希特和斯坦尼,以追求戏曲与话剧、写意与写实的某种融合。他这时期导演的《八面红旗迎风飘》、《激流勇进》等剧尽管还不大成功,却都显示出其独特的戏剧追求。

因此,尽管这场“话剧民族化”探讨在民族话剧的现代化创建这个根本问题的理解上有偏颇,它忽视了民族现实内容的真实表现,忽视了与世界戏剧的广泛联系,而影响了中国话剧的深入发展,但是,其艺术探索对写意话剧的演剧创造有重要意义。

四

中国“写意话剧”的探索与创造,早期主要是理论思考,1950至60年代着重演剧探索;发展到新时期,它在理论探讨和演剧实践两方面都有深入。理论探讨集中体现在深受黄佐临《漫谈“戏剧观”》影响而展开的“戏剧观”论争中,戏剧的舞台假定性本质的肯定和戏剧探索向民族戏曲传统的回归,中国话剧很明显地,在从再现—写实美学向表现—写意美学拓展和倾斜;舞台实践更是在黄佐临等导演的《中国梦》、徐晓钟等导演的《桑树坪纪事》等演剧中获得巨大成功。从中国戏曲的写意

^① 黄佐临:《漫谈“戏剧观”》,1962年4月25日《人民日报》。

出发去融会布莱希特和斯坦尼,黄佐临着重以舞台假定性去突破“第四堵墙”,以演员的精彩表演去形象地揭示“以粗犷的笔触大笔勾勒”的波澜壮阔的现代社会,去诗意地表现审美对象的本质特征和艺术家的心灵情感,《中国梦》的舞台创造充满诗情画意。徐晓钟强调要以美的形式去表现包含哲理内涵的诗化意象,舞台时空结构追求传神和意境,戏剧表演着意从再现向表现升华,《桑树坪纪事》的舞台创造富有哲理诗情。其他写意话剧的舞台演出,诸如刁光覃与林兆华导演的《狗儿爷涅槃》、查丽芳导演的《死水微澜》、田沁鑫导演的《生死场》等,也都有其独特的风姿魅力。

然而对于中国写意话剧的创造来说,新时期最重要的,还是戏剧家开始写意话剧的剧本创作并获得成功。它标志着中国写意话剧的探索走向成熟。

为什么说剧本创作对于中国写意话剧的创造具有如此重要的意义?这其中的甘苦,长期执著于写意话剧追求的黄佐临最清楚。早在《漫谈“戏剧观”》中,他就谈到剧本创作对于写意话剧探索的决定性作用:“剧本、剧本,一剧之本。如果一个剧本是以写实戏剧观写的,我们就很难以写意的戏剧观去演出。”这就是说,尽管写意话剧在理论方面早就有比较清晰的思考,也尽管写意话剧后来在舞台演剧中又有探索,但是,如果没有符合这种戏剧形态和美学要求的剧本创作,写意话剧的探索和创造都是有限的,更是不可能获得成功。这就是为什么,焦菊隐的舞台探索“要用话剧艺术的形,来传戏曲艺术的神”,并且他是选择了《虎符》、《蔡文姬》这样更多是以情感抒发贯穿的戏剧,但也只能是在写实框范内具有较多的写意风采;这也就是为什么,黄佐临自1951年就有“写意戏剧”比较明确的追求,但因缺少合适的剧本,数十年来他苦苦地思考和探索都少有建树,直到1987年与《中国梦》剧本相遇,他才创造了自己舞台艺术的辉煌。

中国戏剧家长期以来,都在思考、探索从民族戏曲的写意美学出发去创造一种独特的民族话剧,却为什么没有这种剧本创作的尝试?这其中的原因是多样的,最重要的,可能是世界戏剧在五四前后引进中国,主要是以易卜生为代表的西方近现代写实话剧创作,加上后来又引进了集西方近现代写实演剧之大成的斯坦尼体系,如此,写实观念在中国话剧的发展中就根深蒂固,形成剧本创作和舞台演剧的所谓“易卜生—斯坦尼模式”。而用这种写实的戏剧观念,是绝对创作不出写意话剧剧本的。尽管长期以来,中国戏剧家从理论和演剧上都在探索,力求突破写实戏剧大一统的局面而有新的、别样的创造,但是,因为写实文学及戏剧与20世纪中国现实错综复杂的关联,这些努力都没能改变“易卜生—斯坦尼模式”在中国话剧界的绝对地位。而正是在这个意义上,20世纪80年代前期中国戏剧界广泛展开的“戏剧观”论争,它首先就在观念上为写意话剧的剧本创作打开了道路。尽管这次“戏剧观”论争与50年代那场“话剧民族化”探讨有些相似,绕开了话剧创作内容的“假、干、浅”等尖锐问题,而偏向对“熟、老、旧”等话剧艺术形式问题的探索,它同样影响到中国话剧发展的深入,但是,论争又确实使中国戏剧界看到了因为长期闭关锁国,中国话剧固守“易卜生—斯坦尼模式”其戏剧观念的狭窄与僵化,看到了舞台假定性等戏曲美学的西传及其对西方现代戏剧创造的影响,从而对民族戏曲的美学精神和艺术价值有了深刻的认识。因此很快地,跳出“易卜生—斯坦尼模式”而借鉴其他戏剧流派,突破“写实”、“造成生活幻觉”的戏剧观,尝试“写意”、“破除生活幻觉”的戏剧观,成为中国话剧最热门的艺术探索。写意话剧的剧本创作,正是在新时期这股戏剧创新浪潮的推涌下才应运而生的。

此前的中国话剧,例如田汉、曹禺、夏衍、郭沫若、老舍等的创作,与中国戏曲也有密切的美学关联,然而,那更多是在基本

保持西方传统话剧风貌的基础上去借鉴戏曲的审美精神和艺术原则,目的是加强“民族风格”。当然,写意话剧也不可能像戏曲那样唱、念、做、打综合,它仍然是以语言和动作为主,不可能像戏曲那样程式化,它仍然是比较接近生活的艺术表现,不可能像戏曲那样以“叙述”方式搬演故事,它仍然是在现实人生的“展示”中写人叙事。不过,虽然写意话剧创作还是采用话剧形式,甚至有时它还借鉴西方现代派戏剧的某些表现手法,但是,它在戏剧美学上更多是从民族戏曲的“写意”出发,于再现的基础上着意表现,在写实与写意的结合中偏向写意,因而其中就更多渗透着戏曲审美的时空写意性、动作写意性和诗化写意性。也正是这些鲜明的写意特征,使中国写意话剧的创造不仅舞台演剧有其独特的风格,而且,其剧本创作的美学形态也在世界戏剧中独树一帜。

必须指出,我们肯定中国“写意话剧”的探索,并不是排斥或否定写实话剧,而是强调中国话剧应该有丰富多彩的艺术创造。中国话剧发展的根本问题是民族话剧的现代化创建,正是在这里,民族戏剧传统的现代性、创造性的转化是个重要课题,写意话剧的探索因而有其特殊的价值。而从20世纪世界剧坛的整体情形来看,在东西方戏剧的交流融会中进行创造是其发展趋势。德国的布莱希特、法国的阿尔托、苏联的梅耶荷德、波兰的格罗托夫斯基、英国的布鲁克等西方戏剧家,都从中国戏曲及东方戏剧中汲取营养而创建了他们的戏剧体系,中国戏剧家在与世界戏剧保持密切联系的同时,更应该立足于民族戏剧传统去寻求新的创造。1936年,梅耶荷德在欣赏了梅兰芳的精彩演出后,曾经预言:“未来戏剧的光荣将建立在这种艺术的基础上。那时,将出现西欧戏剧艺术和中国戏剧艺术的某种结合。”^①西方传统话剧的“写实”和中国传统戏曲的“写意”是世界

① [苏]梅耶荷德:《梅耶荷德谈话录》,第252页,中国戏剧出版社1986年版。

戏剧的两极,在这两极之间有着无数的“结合点”,那是世界各国戏剧家驰骋创造的艺术天地。而从中国戏曲的写意美学出发去创造民族话剧,也正是中国戏剧家对于世界戏剧的独特贡献。

香港实验戏剧与荒诞派

胡星亮

更多偏重于现代主义、后现代主义的实验性戏剧,是20世纪80年代以来香港更为活跃也更引人注目的戏剧探索。这种探索在90年代已成为香港戏剧发展的主体。

香港实验剧同样关注现实人生,思考香港的身份认同和香港人的历史命运,但是,与社会剧的宏大叙事相比较,实验剧的现实关怀更多描写普通人的生存状态与内心世界,其戏剧表现也更多为反写实、反传统、反戏剧的叛逆特征。

西方现代主义对20世纪80年代以来香港实验剧影响最大的,是荒诞派戏剧。潘惠森的《废墟中环》与《三姊妹与哥哥和一只蟋蟀》,张达明的《疯雨狂居》,邓树荣与詹瑞文的《无人地带》,詹瑞文与甄咏蓓的《两条老柴玩游戏》,陈炳钊的《家变九五》与《韦纯在威斯堡的快乐旅程》等剧,都明显渗透着荒诞派戏剧的影响;而陈志桦的《狷廬狷罅擒高擒低》除荒诞剧外,又受到拉美魔幻主义文学的影响而具有某些魔幻色彩。

现代主义是描写人类生存焦虑的文艺,荒诞派戏剧更是注重人类的孤独、隔膜、绝望等生存困境的思考。荒诞派戏剧在哲学上受到存在主义的深刻影响,存在主义认为现实人生是无

意义的,而人类,就是生存在这个没有意义的、人们相互之间难以沟通的世界中的孤独的生灵;存在主义因而怀疑和否定传统的价值观念,注重个人生存的体验与表达。受其影响的荒诞派戏剧,也注重传达人类生存的体验,揭示人的生存状态的真实性的。在存在主义哲学和荒诞派戏剧影响下的香港实验剧亦是如此。潘惠森、陈志桦等较多坚守现代主义的中年戏剧家,关注着大时代中那些“生病的还在生病,不快乐的仍然不快乐,沮丧的继续沮丧”^①的普通人的生存状态;年轻者如邓树荣、詹瑞文、陈炳钊等虽然更多走向后现代,但他们也体验到人类生存的荒诞:“我们的处境就像是我们已不能够完全用‘好’或者‘不好’来解释这个世界。后现代主义或多或少是从荒谬主义发展出来的。”^②

荒诞派戏剧着重描写了人类世界的两重荒诞性:现实世界的荒诞,和人类生存状态的荒诞。它们也同样是香港实验剧借鉴荒诞派的主要内涵。

荒诞派戏剧所描写的现实世界的荒诞,用尤涅斯库的话来说,即“生活就是一场恶梦”。尤涅斯库指出:“恶梦所做的一切是残忍而平凡的:出生和死亡,杀戮和灭族,地球和宇宙的灾难,苦役犯监狱和压迫,暴力和恐怖”,因而,他感到这个“世界难以生活下去”,“觉得生存是不真实的,乌有不是比生存更为实在吗?”^③尤涅斯库所说的现实世界的荒诞性,是二次大战后欧洲普遍存在的苦闷焦虑、虚无绝望在戏剧中的投影。受荒诞派影响的香港实验剧尽管少有尤涅斯库这般强烈的虚无绝望感,但是,因为“我们的处境就像是我们已不能够完全用‘好’或者‘不好’来解释这个世界”,所以,他们对于现实世界的苦闷、

① 潘惠森:《意象和语言》,《香港戏剧学刊》第3期,2002年。

② 邓树荣语,见《香港话剧访谈录》,第240页,香港戏剧工程2000年版。

③ [法]欧仁·尤涅斯库:《我越来越困难了……》,《法国作家论文学》,第580、584页,三联书店1986年版。

空虚和焦虑则是同样的。渗透于《废墟中环》的就是这种情绪。中环是香港的象征,而男甲、女甲某日早晨上班时在地铁中环站出口,突然发现整个中环好像翻了过来,那情形“比世界末日更惨”。男甲、女甲眼中的“废墟中环”,当然是其现实幻觉(中环站出口正在修路被弄得形同废墟)和心理幻觉(等车时间久且心里焦急而精神错乱),但更深层的,是在他们的现实体验中,中环已经成为一片废墟。剧作就是通过被堵在地铁站里的男甲、女甲的交谈、回忆和联想,呈现出“废墟中环”的景象:在中环,人们的良知、激情、灵魂、青春、爱情大都被埋葬;在中环,每个人都提高警觉你防着我、我防着你;在中环,男女情感大都是逢场作戏,人们相识却形同陌路;在中环,大家都是外强中干,女的恐惧青春流逝,男的害怕被别人说“不是男人”;……现实世界的荒诞性令人压抑、焦虑。《无人地带》也是揭示现实世界的如此荒诞性体验。囚犯S和J被抓是因为他们的模样难看,警官判决他们是否继续坐监是让观众投票看他们是否有幽默感,而他们后来疯狂地“玩虐待”却是因为警官发错了指令,他们在现实中请求警官不要草菅人命又竟与梦中情景相似,等等,都在滑稽与严肃、真实与幻觉之间,显示出现实的荒诞和人生的残酷。其他剧作,例如《狷獠狷獠擒高擒低》以一场虚构的战争,在现实与神话/传说相似的魔幻色彩中揭露战争的疯狂及其给人民带来的深重灾难,《疯雨狂居》描写在数月大雨而“有嘢做,有街行,有戏拍,有朋友,有性爱,有烟食”的荒诞困境中,人生的无奈和人们的孤立无援,《韦纯在威斯堡的快乐旅程》借鉴卡夫卡小说《城堡》,描写人们难以接近那个不可见的,有城墙却永远不能看到城墙、走进城门的V城,等等,都是作者对于现实世界荒诞性的真切感受。

即如艾思林所说:“在嘲讽地暴露无真实情感可言的生活方式的荒诞性后面,荒诞派戏剧直面的是更深层的荒诞性,即在宗教信仰衰落使人不再有肯定性的世界里人的状况本身的

荒诞性。”^①受其影响的香港荒诞剧虽然不大涉及“宗教信仰衰落”的问题,但同样注重对荒诞现实中“人的状况本身的荒诞性”的揭示。它又主要表现在两个方面:人的孤独和人的被异化。荒诞派认为“孤独”是人类的基本生存状态,人与人之间是隔膜的、难以沟通与理解的。《三姊妹与哥哥和一只蟋蟀》便是在家庭关系的描写中,突出了人类孤独、隔膜的荒诞主题。长兄炳和妹妹娉、冬、琦,父母去世,他们虽然同住一屋,却都在各自的小天地里自说自话、各做各事。炳失业在家整天研究蟋蟀,冬就知道抱着吉他玩耍,琦沉浸在明星梦和爱情梦的幻想中,娉认为哥哥不负责任、妹妹不管家事而牢骚满腹,相互之间少有交流、不能沟通。娉看到家中如此情形而感到屋里四面漏水,她在家中穿起雨具,到处摆放塑料桶接漏水等,都以荒诞形式表现出兄妹之间、姊妹之间的隔膜,将会使这个屋——家庭与亲情——倒塌的严重危机。《两条老柴玩游戏》,则是以两位老人在屋里漫无目的地绕圈、坐椅、玩游戏等,显出人生的空虚、无聊与郁闷。人被异化的主题在香港荒诞剧中都程度不同地存在着,《废墟中环》中的男甲、女甲尽管感到中环如同废墟,却又认为“失去了中环,我还有什么生存的意义”,就体现出在荒诞现实中人们被物质和环境所异化的严重程度。最尖锐地表现这个主题的是《家变九五》。该剧借鉴卡夫卡小说《变形记》中人变为甲虫的荒诞意象,揭示出人在现实存在的沉重压抑下,掌握不了自己的命运以致被异化的荒诞人生。当然,比较卡夫卡的小说,该剧因为拼贴了香港的社会现实,其内涵有所改变。它没有更多描写 K 变形为大毒虫后其毒虫意象的存在与体验,而是着重描写 K 变形为毒虫后其家庭的变故。“家变”在剧中主要指什么呢?从故事层面来说,是指父母、弟妹的恐惧与悲哀,然后直面现实重新鼓起生活的勇气,去面对生活、

① [英]马丁·艾思林:《荒诞派戏剧》,第 246 页,中国戏剧出版社 1992 年版。

享受生活；从象征层面来说，是指面对 80、90 年代中国、香港的历史巨变，香港人虽然有困惑迷惘，但同样需要坚强地面对现实、走向未来。因为异化主题的偏移和“家变”承载了过多的内涵，剧中 K 的变形为大毒虫及其死后的蜕变等意象的描写不大成功，由此出现的某些荒诞细节其寓意也模糊难解。

应该指出，现实世界的荒诞和人类生存状态的荒诞在上述剧作中是同时存在的，只是其戏剧描写各有侧重。从这个意义上说，这些剧作都体现了作者严肃的社会批评与文明批评，体现了作者对于现实人生的诗意呼唤，对于人性和人的生存价值的诗意呼唤。

这些受到存在主义和荒诞派影响的香港实验剧，其戏剧表现的突出特点，就是不似传统戏剧那样着重写人的命运或故事，而主要是用戏剧意象去表现戏剧家对于现实世界、对于人的生存状态的思考。潘惠森说：“我觉得我的戏表面上是 realistic，但骨子里非常超现实。……我希望搞一个作品出来，里面最终要达到的是超越现实的感觉，是可以升华的，变成形而上的。”^①这种在现实基础上超越现实的“升华”与“形而上”，在上述戏剧中，就是以“荒诞的形式直喻荒诞的内容”的戏剧意象。因而，如同贝克特、尤涅斯库等荒诞派戏剧家，潘惠森、陈志桦等人也不大注重描写人的命运或故事，而是着重写人的生存境遇，并用荒诞的戏剧意象予以直观呈现。其戏剧意象的构成大致有两种情形，或是偏重于语言，或是偏重于动作。前者如《废墟中环》中的男甲与女甲、男甲与女乙、女甲与男乙等，他们的说话大都是自言自语，《三姊妹与哥哥和一只蟋蟀》中的四兄妹，炳研究蟋蟀和朗读关于昆虫的书，琦编织自己的明星梦和爱情梦，冬弹吉他，娉总是抱怨屋里乱七八糟，这些缺失意义、难以交流的戏剧语言，都显示出人与人之间、乃至兄妹或姊妹

^① 潘惠森语，见《香港话剧访谈录》，第 224 页，香港戏剧工程 2000 年版。

之间的疏离和隔膜；后者如《两条老柴玩游戏》，两个老头老太毫无目的地、翻来覆去地玩那些没有意义的游戏，《无人地带》中的两个囚犯为了证明自己有“幽默感”，而不停地演幽默剧、讲笑话、跳芭蕾、做“平衡”等，这些缺失意义的戏剧动作，又都显示出人生的空虚、无聊和滑稽、残酷。戏剧家就是用这些直喻荒诞的戏剧意象，去表达自己对于现实和人类生存的认识，并引发观众对于现实荒诞本质的思考。影响所及，他们那些较少受荒诞派影响的剧作，例如潘惠森的《鸡春咁大只蟑螂两头岳》、陈志桦的《钓鹰》等，也常用意象去表现戏剧意涵。

荒诞派戏剧表现的另一个特点，即以喜剧手段揭示人的悲剧处境，对香港荒诞剧也有深刻影响。尤涅斯库指出：“由于喜剧就是荒诞的直观，我便觉得它比悲剧更为绝望”，因而“喜剧的东西就是悲剧的东西，而人的悲剧都是带有嘲弄性的”^①。荒诞派因此开创了“喜悲剧”的戏剧新类型，受其影响的香港实验剧，其“荒诞的直观”也就涂染着喜剧色彩，而其喜剧也就同样蕴藏着令人颤栗的悲剧内涵。《狷獠狷獠擒高擒低》就是用假脚移动、瞎子爷爷用枪准确射中敌司令眉心等滑稽怪诞的情节去描写战争残酷的：战争造成无数百姓的家破人亡、缺臂断腿，连连不断的战争给民族带来无穷灾难，战争更是给人们的心灵留下了沉痛的创伤。《无人地带》也是用幽默、荒诞的形式讲述沉重的人生故事。开始时S和J还只是演幽默剧、讲笑话等外在的滑稽表演，及至他们在梦境中以荒诞形式呈现出人不能把握自己命运等意涵，尤其是后来因为警官的发错指令，原先“玩幽默”的他们进入地牢而开始相互打骂、甚至咬断舌头的“玩虐待”，就让人感到人生的残酷。同样地，在用语言或动作直喻荒诞主题的戏剧意象中，《三姊妹与哥哥和一只蟋蟀》揭示家庭和

^① [法]欧仁·尤涅斯库：《戏剧经验谈》，《荒诞派戏剧》，第50页，中国人民大学出版社1996年版。

亲情的趋于崩溃,《两条老柴玩游戏》描写人生的无聊与空虚,《家变九五》反映人在现实压抑下的异化,《疯雨狂居》描写人生的无奈和人的孤立无援,等等,都是人类悲剧处境的真实呈现。

当然,由于民族性格、观念意识等的不同,香港荒诞剧与西方荒诞派戏剧也有某些差异。首先,西方荒诞派戏剧否定人生的价值和意义,香港荒诞剧则要反抗荒诞而创造价值。后者虽然也揭示了人类的荒诞处境,但对于现实世界却并不虚无绝望。《三姊妹与哥哥和一只蟋蟀》最后是亲情化解了隔膜,当兄妹之间矛盾爆发、房屋墙内水声流淌时,是兄妹四人齐心协力,用万年青盆景砸实了“水脉”保住了家,兄妹、姊妹之间也开始了亲情的交流。《狷隆狷罉擒高擒低》写战争的残酷和人的孤独,也写了人性和爱情的温暖。其次,西方荒诞派的“反戏剧”使其着重舞台意象而不注重戏剧人物、情节和语言,香港荒诞剧同样强调戏剧意象,但在其他方面,上述创作仍然有完整的戏剧情节和结构,通过写人去表现冲突仍然是这些戏剧反映现实的手段,而比较西方荒诞派认为语言不能表达任何意义而“谋杀语言”,潘惠森、陈志桦等香港戏剧家却是有意识地去经营语言,不但注重语言所承载的意义,而且注重语言的节奏感和音乐性。与此相联系的是,第三,西方荒诞派戏剧从整体到细节都充满荒诞性,受其影响的香港荒诞剧其整体框架是荒诞的,而其中的情节、人物、语言等又基本是写实的。男甲和女甲(《废墟中环》)眼中“废墟中环”的意象是荒诞的,但他们所交谈、回忆、联想的内容又大体是合乎现实逻辑的,大雨连下数月(《疯雨狂居》)是荒诞的,而由此所引发的剧中其他事件却又大致如同现实情形。可以看出,香港戏剧家是用民族文化与戏剧传统,去改造、转化了西方荒诞派戏剧。不足的是,比较西方荒诞派戏剧,香港荒诞剧用形象表现出来的人物心理现实不够深刻。

主体间离后的戏剧形态异变

——荒诞派戏剧形态研究

李兴阳

荒诞派戏剧,又称“新戏剧”、“先锋派”或“反戏剧”,20世纪50年代初兴起于法国,欧仁·尤涅斯库创作于1949年而首演于1950年5月11日的《秃头歌女》是其诞生的标志。20世纪50年代后期,荒诞派戏剧波及欧美各国,形成一种国际性戏剧思潮。英国戏剧理论家马丁·艾斯林对荒诞派戏剧进行了专题研究与阐释,其著作《荒诞派戏剧》(1961年出版)不仅使“荒诞派”得名,也使接受者的审美心理在其理论言说中逐渐得法,由最初的莫名其妙进而能够接受并肯定它的“独特魅力”^①。

荒诞派戏剧的独特魅力不仅源自于存在主义的荒诞主题,更与其独特的反戏剧性的形态异变有关。相较于传统的经典戏剧样式,荒诞派戏剧反戏剧性形态异变的首要特征是大都有戈多、犀牛、椅子等这类隐喻性能指符号的设置。这一特征与荒诞派戏剧人物主体间性的异变有关。荒诞派戏剧人物主体几乎都处在一种间离状态中。主体,在这里不仅仅指荒诞派戏

^① 朱维之等:《外国文学简编》,第542页,中国人民大学出版社1999年版。

剧中作为主角的人物,而且也指作为认识者、行动者和对话者的所有人物。每个人物的主体性要在与“他者”(作为主体的人物间互为他者)密切关联的认识、行动和对话中才能实现,主体间的这种相互关系和交互影响就是“主体间性”的内在所指。^①处于间离状态亦即主体间性被拆解的主体,其认识、行动和对话等功能的交互性被扭曲、变异、疏离甚或阻断,由此引发了荒诞派戏剧形态的反常改变。

主体作为认识者的认识功能,首先是对自我的确认。在荒诞派戏剧中,主体的自我确认因主体间性被拆解,常常陷入自欺欺人的虚幻、迷失或错乱即一种荒诞的疯狂之中。《等待戈多》(萨缪尔·贝克特,1952)中的流浪汉戈戈(爱斯特拉冈)、狄狄(弗拉季米尔)的自我确认便陷在无望的虚幻之中。未出场的戈多并不是一个悬念,而是一个不在场的虚像,戈戈和狄狄在场的全部理由与动机就是等待戈多,即等待一个虚像。戈多也有一些实在的信息被传递出来,譬如,他有一群山羊和一群绵羊,有兄弟两个小孩替他放羊、送信,有白色的胡子;他的品质似乎有问题,揍生病的牧羊小孩,经常失约等等。但这些实在信息极不实在,它是由很不确定的途径传递的。那似乎一个又似乎为多个的充当信使的孩子像幽灵或天使一样飘忽不定,相互否认,身份不明,这使戈多的实在性失去了所指,虚化为一个能指的幻像。戈戈对狄狄说:“咱们老是想出办法来证明自己还存在。”^②“等待戈多”就是最重要的证明办法。对“自己还存在”的这种证明,其实质就是对自我的确认,但藉以证明、确认自我的戈多是一个是否有与是否来都不确定的幻像,由此,主体间性事实上的被拆解,使戈戈与狄狄的自我确认陷入无望的虚幻之中,失去了存在的理由,其存在就变得荒诞起来。

① [法]拉康著,褚孝泉译:《拉康选集》,第6页,上海三联书店2001年版。

② 高行健等译:《荒诞派戏剧选》,第87页,外国文学出版社1983年版。

贝兰吉(《犀牛》尤金·尤涅斯库,1959)的自我之旅并不比戈戈和狄狄幸运,他的自我确认不仅陷入虚幻且深陷于迷失之中。剧中的犀牛比戈多有更多的实在性被呈现在剧本或舞台中,譬如,逐渐狂乱的犀牛叫声和奔跑声,到处突戳的犀牛角,不断地有人变犀牛,不断地有楼梯、房屋被犀牛挤垮等等。与戈多的缺席不同,犀牛一直在场,但其所指与戈多一样的虚空和不确定。作为一种能指符号,犀牛的异类特性是贝兰吉所排拒的,而后来又陷入排拒与接受的徘徊挣扎之中,这就是一种迷失状态。贝兰吉自我确认的迷失与藉以确认自我的“他者”换位有关。贝兰吉首先是以“人”作为自我的认同对象的,同时赋予犀牛以非人性的特性,并通过排拒非人性的犀牛来确定人之所以为人,这就使他要求恋人苔丝与他一起“拯救人类”获得了一种意义^①。当周围所有的人、特别是情人苔丝变成了犀牛时,作为自我认同对象的“他者”即“人”在贝兰吉的“我”之外被置换为“犀牛”,原有的主体间性沦为一种不可靠的记忆,成为贝兰吉抵抗“人变犀牛”的精神资源,亦是支撑自我之为自我存在的方式。飘浮的记忆是无法抵御坚硬的现实的撞击的,“犀牛”不可阻挡地进入贝兰吉自我认同的镜像之中,非人性逐渐置换人性的合法性位置,这使贝兰吉的自我认同出现了精神障碍。于是,在最后的台词中,他说着这样疯狂的呓语:“我不漂亮,我不漂亮。漂亮的是它们(犀牛——引者注)。我错啦!哦,我多愿意像它们似的。可惜,我没有角!光滑平坦的前额多难看啊。为了突出我的朝下溜的线条,我应该有一只或两只角才对……我的皮肤是柔软的。啊,这过于白皙的身躯,还长满了毛!我多么巴望我也有一身那么华丽的墨绿色硬皮,那么体面的赤裸着身体,像它们似的,还没有毛……它们的歌声富有魅力,尽管有点冷酷生硬,但确实有迷人之处!倘若我也

^① 高行健等译:《荒诞派戏剧选》,第440页,外国文学出版社1983年版。

能像它们那样唱……我真想变,我是那么盼望变,可是我办不到。我再也不能看我自己了。我羞愧得无地自容!(他转身背对镜子)我多丑啊!”^①从形体、毛发、颜色到声音,贝兰吉认同了作为“他者”的犀牛,而厌憎自己的人形。他背对镜子,正是要逃离自我最初的形成之源,归趋犀牛这一现实镜像,他虽然还保持着人的形态,但内在的精神心像却正在置换为犀牛,形与神处在极不和谐的分裂状态之中。更深入一点看,置换过程中的贝兰吉的内在心像也并非单一,虽然“犀牛”在极度膨胀,但“人”尚未完全消失,二者的激战使主体之“神”也陷入混乱不堪之中。贝兰吉最后宣称:“我是最后一个人。”^②这个宣言是虚妄的,他已不是从前那个意义上的“人”了。在某个意义上,他是“人——犀牛”的边界不清的混合体。有论者认为贝兰吉“最后发出的‘决不投降’的誓言,只不过是自觉无法变异后的无奈。”^③这个观点,据上述分析看来,是不够恰切的。需要进一步分析的问题是,使自我确认陷入这种迷失状态的驱动力及选择认同对象的非理性特征,但这已不是本文的论述范围。

克莱尔·索朗日(《女仆》让·日奈,1951年)的自我确认与《等待多戈》中的两个流浪汉、《犀牛》中的贝兰吉等有所不同,虽然同后二者一样也有虚幻、迷失的特性,但已导向认同错乱,最终走向争夺主人性的疯狂。两姐妹常在女主人“太太”外出时,将太太衣柜里的豪华衣服拿出来穿在自己身上,相互玩着“太太——女佣”的游戏。她们这种游戏的实质是“相互把自身的形象映照在对方身上,并将它作为自己的形象来接纳,因而在对方身上演出自己的人生”。更概括一点说“相互以对方为镜像中的自己,从而获得在分散零乱的自己当中发现一个整合

① 高行健等译:《荒诞派戏剧选》,第445页,外国文学出版社1983年版。

② 同上,第446页。

③ 同上,第558页。

性的契机”^①。更具体一点说,两姐妹各自的身上都有并不可能整合的分散零乱的双重镜像,即“太太”与“女佣”,她们首先是“实在”的女佣,然后才是作为自身另一个幻像的“他者=太太”。在游戏这个镜面的替换中,如若妹妹克莱尔扮演太太,姐姐索朗日必定扮演女佣克莱尔,即克莱尔把自身的“女佣”形象暂时离析出来寄放到索朗日身上,而将“太太”的幻像据为己有,即认同为“应有”而“不是”的那个自我,从而陷入一种偏执的妄想狂中。姐妹二人调换角色,上述过程亦然。被厌憎、排斥直至假想离析的“女佣形象”,对姐妹二人来说是“是”而“应该”;被幻想、接纳直至游戏装扮的“太太形象”,则是“应该”而“不是”,这样的错位并不均衡,后者无论是在现实具像中还是在姐妹虚幻的心像中,都是前者的剥夺者,对均衡的如此破坏激起了被剥夺者的仇恨,于是克莱尔有了这样愤怒的台词:“因为太太心眼儿好!太太长得漂亮!太太性情温和!不过我们也不是忘恩负义之辈,每天晚上我们都听从太太的吩咐,在小阁楼里为她祈祷。我们从来不敢大声说话,在她面前我们甚至不敢你我相称。太太就这样用她的温和性情杀死我们!太太用她的好心肠毒死我们。”^②憎恨最终膨胀为复仇,在最后一轮“太太——女佣”游戏中,克莱尔离析的女佣克莱尔幻像(索朗日)毒杀了她追逐的太太克莱尔幻像(克莱尔),认同错乱的双重镜像间的疯狂搏杀,导致克莱尔的生命主体荒谬地消亡。

戈多、狄狄,贝兰吉、苔丝和克莱尔、索朗日藉以确认自我的他者都是所指不明的能指符号或曰“隐喻”,赋予它们以意义,不仅是荒诞剧中人物主体的难题,也是荒诞剧接受者的难题。戈多、犀牛、太太等隐喻的所指,虽有众多的阐释,但至今依旧不明,也许它们本就没有意义,只是虚无。而人物主体只

① [日]福原泰平著,王小峰等译:《镜像阶段》,第38页,河北教育出版社2002年版。

② 高行健等译:《荒诞派戏剧选》,第490页,外国文学出版社1983年版。

能藉此虚无才能“证明自己还存在”之“有”的意义,只能借他者来体验自我,而不能以自己本身来度过自己的一生,这样的荒诞命运,是主体间性被间离,人物主体的认识功能特别是自我确认出现命定的障碍,陷入虚幻、迷失、错乱的结果。由此可以理解,荒诞派戏剧中的人物为什么总是近乎偏执与疯狂,看荒诞派戏剧为什么总是令接受者产生“人有病,天知否”的感喟。

荒诞派戏剧反戏剧性形态异变的第二个特征是人物对话不具有对话性,对话异变为独白性对白。荒诞派戏剧中的人物主体要“证明自己还存在”,确认自我,不仅要与戈多、犀牛、椅子等所指不明的能指符号建立起一种哪怕是被间离的交互关系,而且人物间也要确立某种关联,由此可以找寻出荒诞戏剧中的人物为什么总要成对设置并且一般不少于两个人物的内在理路。《等待戈多》中的戈戈与狄狄,《哦,美好的日子》中的温妮与威利,《椅子》中的老太太与老头儿,《犀牛》中的贝兰吉与苔丝,《女仆》中克莱尔与索朗日等都是成对出现,并结成稳定的对话关系,这显然与他们的主体间性有关。

荒诞戏剧中,成对人物间维系关系的最主要的活动就是没完没了的说话。对话者自为主体而互为他者,主体说话时都要寻求他者的回应,即从他者的回应中获得对自我的确认,他者就是主体的自我得以映照及存在的场所。因此,对话是荒诞派戏剧人物主体间性的本质所在。问题在于荒诞派戏剧人物主体之间的对话常常并不能指称事物、传达意义,言说与应答往往不能构成一般意义上的对白关系,而异变为一种自言自语式的独白,本应由对白达成的人物主体间性实际上经常处于被异变独白的间离中,主体与他者的断裂,主体的自我不能映照也就不能建构或确认,主体的孤独、空虚乃至悖谬就从这独白式的对白中生长出来。

譬如,《等待戈多》中的戈戈与狄狄的对话就常常异变为独白式的对白。这里,仅以第一幕与吃胡萝卜有关的一段对话为

例试作解析。这段对话与“吃胡萝卜”行为关联在一起。这段对话可分为三个片段,从爱斯特拉冈说“我饿了”到弗拉季米尔说“这样就把它全部消灭掉啦”为第一个片段。在这个片段中,“饿”、“胡萝卜”、“吃”、“滋味”等言词因有“吃胡萝卜”的现实行为做支撑,其能指与所指基本上是对应的,与之相关的问答能够指称事物传递意义,问话者也就能从答话者得到意义较为明确的回应,这种交互关系促成常态的主体间性。但在从爱斯特拉冈说“我刚才问了你一个问题”到弗拉季米尔说“我想是的”的第二个片段中,问者忘其所问,答者答非所问,于是问题由是否有胡萝卜、什么滋味、是否系住、拴在身上、被谁拴住、戈多是否叫这个名字、修养问题、性格问题等一再转移,其所指不明或空虚,因而也就不过是一种能指的连环或狂欢。“难道我们没给系住?”“拴在谁身上?被谁拴住?”“拴在你等的那个人身上。”“戈多?拴在戈多身上?”这一串对话似有所指,即是另一种言语的替代,它们的相互连接自然是一种“隐喻”。如前文所述,这种隐喻与对话者的自我认同有关。把自我“系在”或曰“拴在”一个很不确定的戈多身上,这是爱斯特拉冈与弗拉季米尔“证明自己还存在”的共同方式,换句话说,戈多是他们的自我的共同缺失,因此,当他们相互以对方为他者进行对话时,其实是在与自己类似的镜像的他者亦即另一个自我谈话,对话由此变成一个人的独语。于是,对话双方作为主体,在这种隐喻式的能指连环中被间离。由此导致主体与他者的进一步断裂,换喻式的能指连环便在随后的对话中更现独白的特征。第三个片断以爱斯特拉冈谈胡萝卜的滋味始,以其问还吃不吃胡萝卜终,虽然有始有终,但并不具备理性逻辑。中间的几次对话已漂浮出与吃胡萝卜有关的问题阈,虽然也有问有答、有肯定有否定,但对话双方的话语(譬如修养问题、性格问题、天生的脾性、奋斗没有用等)都是没有确切所指的空虚的能指,由一个能指引出另一个能指,而相互间又毫无关联,这种换喻式的能

指连环,使对话者双方都以貌似对话的方式陷入自我封闭的独白式的自言自语之中。

如果将上述三个对话片断连缀起来,就可以发现,它们是由外在向内在裂变的,越往精神世界深入,自我封闭与孤独感便越强烈。《啊!美好的日子》中的温妮就意识到了这一点,她说:“是啊,只要我能忍受孤独,我便愿意喋喋不休地说下去而用不着一个活人旁听……我也可以随时对自己说,温妮,有些时刻你让人听你讲话了,你不完全是自言自语,就像生活在荒野里一样,那是我决不能——长此以往决不能忍受的事。”^①这再次表明,对话异变为独白式对白,无论它是隐喻式还是换喻式的能指连环,都是主体与他者逐渐疏离直至完全断裂从而陷入无由超脱的孤独与虚无的话语呈现。

荒诞派戏剧反戏剧性形态异变的第三个特征是荒诞派戏剧人物互证性行为,带来了荒诞剧叙事形态的系列改变。荒诞派戏剧人物作为行动者,一般认为其行为有偶然性、无目的性等特征,这些概括都有道理。但是,如果对荒诞派戏剧人物行为作更深入的分析,就会发现,上述概括还是有值得商榷的地方。本文认为,用互证性来描述荒诞派戏剧人物行为的特征最为恰切。

如前文所述,荒诞派戏剧人物都是失魂落魄者,借助永远不可抵达的他者来确认自我是其主导行为。这种行为因其被置于存在即荒谬的总主题中,成为无目的的徒劳。但是,就剧中的行为者来说是有目的的,都是为了“证明自己还存在”。人物有目的的行为最终都陷入无目的的虚无之中,这就是荒谬,而这样的戏剧效果也正是剧作者的意图之所在。更为概括地说,无论是作者还是人物都使后者确认自我的主导行为成为对荒诞的一种直喻式证实。

^① 高行健等译:《荒诞派戏剧选》,第139页,外国文学出版社1983年版。

在主导行为的展开过程中,荒诞派戏剧人物还有一些散碎的从属行为。譬如,《等待戈多》中的狄狄与戈戈,在等待戈多的主导行为过程中,还有脱靴子、吃胡萝卜、吵架、试图睡觉、上吊和戏弄幸运儿等行为;《啊,美好的日子》中的温妮在走向死亡的过程中,所能做的行为就是乱翻手提包、照镜子、弄阳伞等。这些行为毫无理由地发生,又毫无理由地结束,前一个行为不必然地引出后一个行为,而后者又不是前者的扩展或延伸,相互间因没有因果关联而成为各自独立的单元,时间在这里似乎停止流动,转而呈现出空间性并陈的特征。并陈于同一空间的从属行为虽然互不隶属或相关,也不能形成完整连贯的戏剧情节,但都是指向同一个被先决的命运,即无意义。也就是说,它们同主导行为一样,是对荒诞的直喻式证实。因此,从属行为不仅仅用来填充主导行为留下的大片空白,而且与主导行为互证,各自的属性都可以在对方的属性里获得映照或证实,从而共同完成直喻荒诞的过程。

互证性不仅存在于主导行为与从属行为之间,而且也存在于从属行为与从属行为之间。荒诞派戏剧人物的从属行为大多很匮乏,不多的几个行为往往在同一戏剧空间反复进行。譬如,《等待戈多》中的戈戈从一上场开始就不断地脱靴子,一直脱到第二幕终;两个人吃萝卜、上吊,也是反反复复、没完没了。《啊,美好的日子》中的温妮也是从第一幕到第二幕翻来覆去地摆弄手提包、漱口、照镜子等。同一行为在同一幕或场合在不同的幕或场之间不断的反复,这是一种反身互证,它有助于强调人类生活时间的单调,消解其意义,从而生发出一种荒诞感。不同的从属行为都处在对荒诞的直喻式证实的能指环链上,因其属性相似,相互间构成一种互证关系。吃萝卜的叙事意义与上吊的叙事意义是同质的,脱帽子与脱靴子也没有什么质的不同,它们都相互支援和证明。这种同义反复的过程使荒诞派戏剧不可能形成戏剧性事件,当然也不可能完整连贯的戏剧情

节,仅有的简陋剧情往往没有明显的发展过程,开始就是结束,而结束往往也总是回到开始,所形成的能指环链就像一群老鼠相互咬着尾巴兜圈子,这恰是人的荒诞性存在的形式呈现。

相较于传统的经典戏剧样式,上文所述隐喻性能指符号的设置、独白性对白和互证性行为确可以视为荒诞派戏剧反戏剧性形态异变的三种形式表征。其异变的内在理路亦如上文所述,是荒诞派戏剧人物作为主体总是处在其主体间性被拆解的间离状态中,其作为认识者、对话者和行动者的认识、对话和行动等功能的交互性,因间离而被扭曲、疏离或阻断,从而出现精神病态或疯狂。简言之,源于病态社会的病态戏剧人物使荒诞派戏剧有了反戏剧的形态异变。不论怎么说,这是一种叛逆,更是一种前无古人的戏剧艺术新创。

鼓动与吸引

——论爱森斯坦的剧场实践与戏剧思想

张时民

爱森斯坦在成为电影导演之前,曾经从事过剧场工作。这段经历从1920年10月他加入无产阶级文化协会第一工人剧院算起,大约有三年半的时间。起先,爱森斯坦从事的是舞台设计,参与了不下二十余部剧目的制作;后来,他担任导演,独立执导了三部戏剧作品;此外,他还提出了一系列富有创见的戏剧思想,发表了重要论文——《吸引力蒙太奇》^①。长期以来,众多研究者甚至包括爱森斯坦自己都倾向于将这段时期看作他辉煌艺术生涯的一个不起眼的前奏,因此,许多研究者在探讨爱森斯坦作为一名电影艺术家的总体成就时常常将这一阶段一笔带过,或者根本忽略不计。然而前奏并不意味着就是毫无光彩的章节,当我们将其作为一个独立的单元加以考察,就会发现:爱森斯坦这阶段丰富的舞台实践与他同时代的戏剧家相比并不逊色,而他那以“吸引力蒙太奇”为核心的戏剧思想更是

^① 该论文题目的俄文为 МОHTАЖАТТРАКЦІОНОВ,英文译作“The Montage of Attractions”,在我国长期被译作“杂耍蒙太奇”,事实上“杂耍”和“吸引力”意思虽有联系但是并不完全等同,本文采用在国际上更为通行的“吸引力蒙太奇”的译法。

极富创意与先锋色彩。特别值得一提的是,许多研究者将《吸引力蒙太奇》视为电影理论史上重要的文献,可是此文常常让诸多专门想从中汲取电影理论知识的读者摸不着头脑。其实,与其说《吸引力蒙太奇》是一篇电影理论著述,还不如说它是一篇更为地道的戏剧理论文章。读者只有将该文中所论与爱森斯坦当时的剧场实践结合才能茅塞顿开,从而对爱森斯坦的艺术思想(包括电影思想)的重要方面有一个较准确的理解。这样看来,研究爱森斯坦早期的剧场实践与戏剧思想不仅具有戏剧史上的意义,而且对于推进爱森斯坦电路实践与理论的研究深度同样具有特别的价值。

一 “通过革命到艺术,通过艺术到革命”

1898年,爱森斯坦出生在原俄属拉脱维亚一个殷实中产阶级家庭,父亲是市政工程师。爱森斯坦在自传中写道:“我的家庭传统和我所受的教养与教育都是想让我走上另外一条完全不同的生活道路。我原来准备做一个工程师。但是我对艺术工作的下意识的和未成型的爱好一直激动着我,即使在工程领域,我的爱好也不是在机械技术方面,而是与艺术最接近的建筑学。然而,为了能够使我摆脱既定的道路对我的惯性力量并能献身于我的那种不敢独自冒出头来的爱好,就非常需要一阵席卷一切的革命旋风。”^①俄国十月革命就是这场旋风。19岁的爱森斯坦并未完成圣彼得堡大学土木工程学院的学业,就被它席卷而去。他加入了红军工程兵部队,参加保卫新兴红色政权的国内战争。在两年多艰苦的军旅生活中,爱森斯坦与战友们朝夕相处——他们大都是他以前十分疏远的贫苦民众的子弟,革命已在他们身上激发出巨大热情,正是这种热情保障着装备

^① [苏联]尤列涅夫主编:《爱森斯坦论文选集》,第503页,中国电影出版社1962年版。

羸败的红军部队为了保卫新政权而战,并且最终获得了胜利。经过战争的洗礼,爱森斯坦的青春热血已被铸成对革命的坚定信仰,他将家庭对自己未来职业的期望视为旧社会、旧阶级对自己的最后的束缚而必须挣脱,他立志成为新人——一个符合新社会需要的人。他一度想在战后当一名日文教授,为此曾学习了几百个日文汉字,但是艺术显然对他更具吸引力,时代也为他提供了亲近艺术的机遇。

“在流血最多和最残酷的革命时代,整个俄罗斯都在演戏。”^①这是当时一家戏剧杂志对国内战争期间全俄军民业余演剧空前活跃的情形略为夸张的描述。在两种政治力量激烈较量的时刻,戏剧成为宣传政治的讲台;在举国民众群情激奋的时候,戏剧成了渲泻情绪的通道。全俄各地的工厂、机关、部队里,涌现了大批戏剧小组、俱乐部和戏剧讲习所。有人这样回忆当时的情形:“这些无数的戏剧小组、讲习所、剧团、工人剧院,同老一辈所掌握的高级戏剧文化、技术、技巧、财富相比,不到十分之一。但它们焕发出青春与革命的勇气及热忱……它们狂热匆忙地排演自己的‘鼓动剧’,演给工人们看,乘着著名的鼓动列车和轮船奔赴前线。”^②这些业余团体除了把一些革命前的名家名作进行宣传鼓动化改造后搬上舞台之外,便是上演自发创作的宣传鼓动剧。这些自发创作的作品或用讽喻、象征的形象来宣传革命,或者就是用事实的活报来激励斗志,上演时,观众可以积极参与,发表即兴意见,呼喊口号,高声表示赞同或反对。这些演出常常成为群众大会,这种形式受到群众和红军战士的热烈欢迎。在群众性文艺宣传的热潮中,从小就爱好戏剧并拥有出色绘画才能的爱森斯坦脱颖而出,他被军方视为不可多得的宣传人才,1920年初,他先担任了为部队画讽刺

① 陈世雄、周宁:《20世纪西方戏剧思潮》,第441页,中国戏剧出版社2000年版。

② 苏联科学院、苏联文化部艺术史研究所编:《苏联话剧史(一)》,第225页、第226页,中国戏剧出版社1986年版。

宣传画和装饰鼓动列车的任务,接着便以舞台设计的身份介入红军业余演剧团体,后来则成为一系列前线演出的主要组织者。

到1920年中期,战局变得对红军有利,苏维埃政权也得到巩固。9月,苏维埃政府让像爱森斯坦这样支持红军的大学生复员,继续完成学业。爱森斯坦选择了去莫斯科大学学习日文。他在莫斯科街头邂逅童年好友,当时在无产阶级文化协会演剧团体当演员的施特拉乌赫。在他的引荐下,爱森斯坦成为无产阶级文化协会演剧团体的一员。

无产阶级文化协会的全称是“无产阶级文化教育组织”,于1917年10月宣告成立^①。作为文化领域里“无产阶级业余活动的自愿组织”,协会的宗旨是要提高工人阶级的文化知识水平。无产阶级文化协会将开展戏剧活动视为教育工人的重要渠道和阶级斗争的强大武器,并一贯予以重视,它是国内战争期间全苏各地包括红军部队中业余演剧团体主要组织者。无产阶级文化协会十分看重战时业余演剧活动中自发形成的宣传鼓动剧。这种戏剧形式直接为革命服务,是反映革命群众社会激情的最突出和最有效的形式。当然,这种战时作品大都是出自业余作者之手的急就之章,表演形式是粗陋的,内容是单薄的。不过,协会的理论家们认为这是产生于革命时代的全新戏剧,无产阶级的戏剧艺术将在它基础上发展起来。剧作家普列特涅夫当时负责莫斯科无产阶级文化协会的戏剧部门,他得到人民教育委员卢纳察尔斯基划拨给协会的专门的演出场所后,便着手在业余演剧团体和戏剧讲习所的基础上创办无产阶级文

^① 无产阶级文化协会的前身可以追溯到1905年革命爆发之后,在圣彼得堡和莫斯科,由左翼文化人士和进步工人所组成的活动团体。这些团体发展出自己的出版物,并利用“民众馆”等工人补习夜校开展活动,通过讲座、读书会、演剧等多种形式,组织工人接受“无产阶级思想与文化”的洗礼。在十月革命前后,无产阶级文化协会事实上成为布尔什维克在文化教育战线上主要的盟友,并在其扶持之下迅速地发展壮大。

化协会第一工人剧院,专门从事宣传鼓动剧的创作与演出,并努力使其专业化,期望以此来对抗以小剧院、艺术剧院等传统剧院所代表的旧的资产阶级的戏剧传统。爱森斯坦在加入协会时与普列特涅夫有过深谈,他完全认同普列特涅夫用戏剧来宣传革命的想法。“他认为这样一个剧院有必要与旧的、大概正在死亡的戏剧的观念和技巧进行斗争。旧戏剧的内容主要是涉及一些个人问题,把观众从现在带到了过去,或者带到一个专门注意‘罗曼史’的境界中去。必须建立起一个能够表现无产阶级社会的新戏剧。”^①普列特涅夫毫不怀疑这位有着一定革命和艺术“阅历”的年轻人的才华,任命他为筹备中的第一工人剧院舞台设计部门的负责人,同时兼任助理导演。

在爱森斯坦加入莫斯科无产阶级文化协会演剧团体之前,该团体的演出水准并不比地方或红军中的业余团体更高。团体的主要表演力量是工人,他们在下班后才赶来排练,主要上演带有政治讽刺色彩的闹剧和反映时事的活报短剧和一些歌舞表演。玛丽·西顿认为:“自从爱森斯坦和剧院发生联系之后,剧院的演出开始有了风格、节奏,并且演出很不一样,令人惊异。”^②爱森斯坦参与制作的第一部剧作《墨西哥人》就是一部“很不一样,令人惊异”的作品。它改编自杰克·伦敦同名小说,情节十分简单:一群墨西哥革命者希望获得从事革命活动的资金,一位青年建议通过操纵拳赛来筹集,他和一位专业拳击冠军约定,如果他在比赛中被这位冠军击败,将得到比赛收入的一小部分。在真正的比赛中他却打败了这位冠军,为革命赢得了全部收入。爱森斯坦就像设计一场马戏表演一样来安排这部作品的舞台装置和人物造型,这和剧院前身闹剧式的表演习惯相符,不过有所不同的是,爱森斯坦在舞台设计和服装

① [英]玛丽·西顿:《爱森斯坦评传》,第32页,中国电影出版社1983年版。

② 同上,第35页。

设计中引入了立体主义^①风格。剧中有两家相互竞争的体育公司，一家的办公室被设计成由方块和正方形组成，另一家则由球体和圆圈组成。剧中人物，除主人公以外，不是呈现圆球形造型就是呈现正方形造型。这样的设计，不仅大大节约了预算，同时还体现出极强的讽喻效果：主人公，一个普通的黑发青年，是这个怪异世界——在一群木制模特儿式的人群中唯一的活人！此外，爱森斯坦还为该剧做了一个出人意料的设计。他竟在剧中安排了一场真正的拳击赛。通常的戏剧对类似情节的表现，总是将该场面放在幕后，舞台上至多表现观众观看比赛的反应。展现在《墨西哥人》中的这场“真正的”拳击比赛显然极大地刺激着现场观众的注意力——以致给他们留下了难以磨灭的印象。爱森斯坦的学生著名电影导演罗姆在四十年后回忆起他所看过的这场演出时说：“拳击完全是当真的。此外的戏我甚至根本记不得了。但这场拳击我却记得清清楚楚……”^②《墨西哥人》的演出获得了巨大的成功，有人这样评论：“看来《墨西哥人》一剧保证了无产阶级文化协会剧院走上正确的道路。《墨西哥人》按时代的节奏（格罗泰，即怪诞——宣传画特有的风格、鲜明性、夸张性）排出，是一件不容怀疑的喜事。”^③这种高度评价几乎完全是针对爱森斯坦的工作而言的。在《墨西哥人》演出后不久，无产阶级文化协会第一工人剧院便正式成立了。

爱森斯坦这种在怪诞中渗透着强烈的讽喻色彩的立体主义设计风格在他参与的多部宣传鼓动剧的制作中得到体现。

① 1907—1914年间由画家毕加索和布拉克在巴黎首创的一种视觉艺术风格。虽然立体主义艺术仍然以表现自然为其创作基础，但立体主义画家并非一定要复写自然的形式、组织、色彩和空间。他们通过描绘基本上支离破碎，但前后上下左右几面同时可见的物体，表现了一个崭新的现实境界。

② [苏联]米·罗姆：《重提“杂耍蒙太奇”》，《世界电影》1983年第4期。

③ 白嗣宏选编：《无产阶级文派资料选编》，第17页，中国社会科学出版社1983年版。

比较突出的还有他为布列特涅夫的剧本《悬崖》所做的设计。该剧讲述了一位发明者在资本控制下的大城市迷失自我的故事。为表达主人公的迷失感,爱森斯坦计划在剧中使用一种系在穿着溜冰鞋的演员身上表现城市的布景,这些会活动的布景在追逐着狂奔的主人公。他在剧中的立体主义风格设计还有:“两个银行家的腿用来支持房顶上有两顶大礼帽的交易所。警察穿着上面画有街道、汽车、卡车和电车的服装;其他角色的服装闪烁着灯光——路灯和按透视布置的电光招牌。”^①他的设计和毕加索立体主义的绘画作品一样,将人物和周围环境合成一个整体。在该剧中,这个该“整体”意味着资本统治下的一切。

爱森斯坦的舞台设计风格是多样化的。他为吉洪诺夫导演的《麦克白》所作的设计就是极为写实的英国维多利亚时期的风格——俨然就是莫斯科艺术剧院的舞台设计作品。不过,注重设计中的讽喻效果是他一贯的追求,他为邓肯王设计了极富象征寓意的服装,他还从猫身上汲取灵感为麦克白夫人造型。爱森斯坦在稍后为梅耶荷德导演的《伤心之家》所做的设计就完全是构成主义^②风格的了。他在舞台上安排了一个类似船型的复杂机械装置,其中设置了纷杂的船索、吊梯、桅杆和平台。这个装置还可以根据剧情做旋转和变形。

爱森斯坦的兴趣显然并不局限于舞台设计。置身于20世纪初莫斯科空前活跃的文艺圈子,他的视野大为开阔,他开始思考他钟爱的艺术的真正奥妙。爱森斯坦坚信宣传鼓动剧是一种极有前途的戏剧,但是他应当为其找到最好的艺术形式,

① [英]玛丽·西顿:《爱森斯坦评传》,第35页,中国电影出版社1983年版。

② 构成主义思潮曾在20年代苏联艺术文化界的左派激进人士中广泛流行。通常认为最初起源是在1913年与塔特林的“绘画浮雕——抽象几何结构”一起产生的俄国艺术和建筑运动。该运动深受立体主义和未来主义的影响,代表人物还有佩夫斯纳和加博等,他们在1920年共同起草的《现实主义宣言》中首先使用了“构成主义”一词。他们否认美是艺术的最高目标,反对将艺术视为对自然的摹仿,而主张采用非自然现代工业材料,并运用现代科技原理来“构成”艺术,构成一种如同工业产品一样用的艺术。为此他们主张取消“艺术家”这个称谓而以“艺术工程师”代之。

他期望自己最终能成为一名艺术大师，一位用戏剧艺术来宣传革命的大师。年轻的爱森斯坦意识到要成就自己的理想，就必须向真正的大师学习，同时还要寻找志同道合的朋友。

梅耶荷德就是这样的一位大师，当时众所公认的左翼戏剧的泰斗。梅耶荷德早年师从莫斯科艺术剧院的丹钦科和斯坦尼斯拉夫斯基，1902年离开艺术剧院自立门户，鼓吹假定性戏剧以对抗莫斯科艺术剧院奉行的心理现实主义戏剧。作为少数最先接受十月革命的艺术家中的一员，他于1918年加入了布尔什维克党，以激进的姿态高扬起艺术为革命服务的旗帜，曾提出了“戏剧的十月革命”的口号，要求用新的戏剧形式——宣传鼓动剧的形式——去反映革命的内容。1918年，梅耶荷德率先将左翼诗人马雅可夫斯基创作的宣传鼓动剧本《宗教滑稽剧》搬上舞台。《宗教滑稽剧》被卢那察尔斯基誉为左翼艺术政治与美学的宣言。1920年，梅耶荷德将比利时诗人维尔哈伦的象征主义戏剧《黎明》改成了政治宣传鼓动剧并成功上演。接着他又复排《宗教滑稽剧》，在演出中加入了更多的宣传鼓动因素。梅耶荷德不仅是宣传鼓动剧的缔造者，也是这一全新戏剧形式的最成功的实践者。1921年9月，爱森斯坦怀着无比仰慕的心情进入他开办的国立高等导演研习班学习。梅耶荷德十分器重这位学生，不仅将自己的戏剧技艺倾囊相授，而且还邀请爱森斯坦担任肖伯纳的剧本《伤心之屋》的舞台设计。研习班结业后，梅耶荷德又将爱森斯坦留在自己的剧院里担任助理导演。这段时间梅耶荷德正在创立“生物机械学”^①的表演理论。爱森斯坦如饥似渴地学习这种全新的戏剧方法，同时他开

^① “生物机械学”又称“生物力学”或“有机造型术”。其实是梅耶荷德在构成主义思想的影响下，把结构和机械理论运用于演员表演。“它把演员解释为用许多部引擎组成的一部非常神奇的引擎。剧场中的新课题是要使这部引擎充分发动起来。它的各个组成部分——肌肉、筋骨代表灵活的活塞杆、气缸等——以它们的全部能量开动起来，而且还要按照脑子沿着脊髓和神经系统传来的信号而表达适当的含义。”（吴光耀《西方演剧史稿》，第429页，中国戏剧出版社2002年版。）

始思考如何在梅耶荷德开创的基础上更进一步,建构属于自己的戏剧方法,他的目光开始锁定他从小就喜欢的马戏,他希望从这种大众喜闻乐见的娱乐形式中汲取创新的灵感。

在梅耶荷德的周围集结着不少左翼艺术家和文艺青年。爱森斯坦在研习班学习以及在梅耶荷德剧院工作期间,增进了与他们的交往。1922年,以马雅可夫斯基为首,成立了主要由未来主义和构成主义诗人、画家、戏剧家和理论家们组成的“左翼艺术阵线”(列夫)。该组织的成员大都是梅耶荷德的朋友或合作者。爱森斯坦在无产阶级文化协会剧院的同事阿瓦托夫和特列基耶可夫等人均是该组织的重要成员。爱森斯坦与“左翼艺术阵线”(列夫)的许多成员交往密切,后来在特列基耶可夫引荐下加入了该组织。

1922年秋,爱森斯坦回到了无产阶级文化协会第一工人剧院。此时,他相信自己已经找到了发现艺术奥秘的途径,为此他将能更好的运用艺术来为革命事业服务。他决定走上导演的岗位,将他在刚加入无产阶级文化协会剧院时就开始思考,并在梅耶荷德剧院工作期间得以成型的一整套戏剧实验的计划,利用第一工人剧院所提供的平台来付诸实践。

二 吸引力蒙太奇——通向艺术奥秘的科学途径

十月革命之前,以维亚契斯拉夫·伊万诺夫为代表的象征派戏剧家们希望创建一种吸引观众积极参加舞台活动的戏剧。这一设想在20年代显然受到左翼戏剧家们的重视。无产阶级文化派的戏剧理论家克尔任采夫就主张,革命的戏剧艺术要将演员和观众联合起来,或者说应当把观众变成演员,这样就“为广大群众艺术创作的主动性让出足够的空间”^①。梅耶荷德则

^① 陈世雄、周宁:《20世纪西方戏剧思潮》,第446—447页,中国戏剧出版社2000年版。

试图将他的剧场搞成可以让观众热烈参与的群众大会形式，他在《宗教滑稽剧》和《黎明》的演出中成功地做到了这一点。爱森斯坦显然受到这些戏剧观念的启发，观众被置于他思考戏剧问题的重心，观众的观剧反映成为其思考艺术奥秘的起点。他在回忆录中谈到了是一个七岁的小男孩——无产阶级文化协会剧院同事的儿子——看戏时的表情将他带入对艺术奥秘的思考，这就像一个苹果落地启发了牛顿对万有引力的思考一样。“在他的脸上，就像在镜子里似的，能够通过表情反映出舞台上所发生的一切。而且，所反映的不仅仅是某一个或某几个在台上活动的登场人物，同时还是全体登场人物的面部表情。”^①这种观众反映的“同时性”令爱森斯坦惊异。他认为这种现象可以用美国心理学家詹姆斯的情绪理论加以解释。詹姆斯认为，人们感受一种情绪时，这种感受不是由我们对情境的知觉引起的，而是由兴奋作用所产生的身体变化引起的，即所谓：“我们之所以掉眼泪，并不是因为我们心里忧愁；我们之所以感到忧愁，是因为我们掉了眼泪。”敏感的爱森斯坦立刻意识到在戏剧中“某种再现得准确无讹的富有表达力的表演，能够产生出相应的情绪。”^②这不仅是指演员的情绪，更重要的是指观众由于具有对舞台反应的同时性而产生的情绪。戏剧表演实际上就是对观众情绪持续不断的激发——戏剧艺术的奥秘竟在于此！这样一来，观众在演出过程中的重要性就被凸现出来了，对于宣传鼓动戏剧而言，对观众情绪的激发就成为至关重要的因素。所以爱森斯坦认为：“观众是戏剧的重要材料；把观众引导到预想的方向（情绪），是任何一种功利主义戏剧（鼓动的、广告的、卫生教育的等等）的任务。”^③这就为他的戏剧实

① [苏联]尤列涅夫主编：《爱森斯坦论文选集》，第494页，中国电影出版社1962年版。

② 同上，第495页。

③ [苏联]爱森斯坦：《蒙太奇论》，第423页，中国电影出版社1998年版。

验确定明确而具体的课题——思考运用何种戏剧的手段来激发观众的情绪达到预期的方向。

受过系统的工程技术教育的爱森斯坦在思考解决自己戏剧课题的过程中显然深受构成主义思潮的影响。他倾向于将戏剧过程看作一个机械系统,在这个系统中应当存着一个最基本的功能单位,就像任何科学领域中都应该有一个衡量单位一样,比如,物理学中有“中子”、“电子”等单位。爱森斯坦认为,存在于戏剧中的这个基本单位就是“吸引力”。“吸引力(从戏剧的视点来看)是戏剧的一切进攻性的要素,即能够从感觉上和心理上感染观众的那一切要素,这种针对观众的某一种特定的情绪所施加的感染,则是经过经验的检验和数学般精确计算的”^①。“从形式的观点看,吸引力是建构舞台演出的独立的、本原的要素,是戏剧效果和戏剧一般的分子单位(即组成单位)”^②。在戏剧演出中,吸引力存在的形式是多种多样的,从演出的效果上来说,它是对观众感官的直接作用的一切因素,除了包括演员的表演之外,舞台美术、音乐、音响效果等因素均在其列。

但是,爱森斯坦将戏剧中故事情节具体展开的过程排除在吸引力因素之外。在他看来,某些故事情节的主题就具有某种吸引力,在这种情况下,即使没有实际的动作也能吸引观众,但是这种吸引并不是对观众感官的直接作用。不过,在他看来,传统戏剧演出中,为他所认可的吸引力单位并不占据主要地位,充斥全剧的恰恰是各种展现情节的段落,而这些段落只不过是在静态地反映着特定的主题需要的事件。爱森斯坦对此十分的排斥。他认为,这些段落具有极其强烈的虚构性,直接造成了观众心理上的幻觉。因为这种幻觉的存在,观众“没有

① [苏联]爱森斯坦:《吸引力蒙太奇》,《外国电影论文选》,第130页,上海文艺出版社1995年版。

② 同上,第131页。

实际理由,没有真实的行为动作,他也可以体验到戏剧给他显示出的高尚气质和英雄气概的全部壮丽的色调;或者说,当他给作为观众的自己的天性中所特有的卑鄙动机和犯罪禀赋留出一条同样是虚构的出路时,也依然用不着什么行为,依然只是通过在他虚构地参与舞台上的暴行时所产生的那些实际感觉。”^①观众通过这种幻觉“体验到一种十分现实的、具体的满足”,因而在现实生活中将无所作为。爱森斯坦由此将这种戏剧视为一种令人怵目惊心的祸害!因为这是资产阶级通过戏剧手段麻痹人民的主要方式。他显然将斯坦尼斯拉夫斯基用心理现实主义手法演绎作品视为这种“幻觉型”戏剧的典型。

爱森斯坦对“幻觉型”戏剧充满戒备,认为它的影响甚至渗透到了无产阶级文化协会所提倡的左翼戏剧内部,他批评协会剧院导演斯梅希略耶夫所代表的斯坦尼斯拉夫斯基演剧风格(斯梅希略耶夫系莫斯科艺术剧院演员),同时认为无产阶级文化协会原工人剧院执行的是一条右翼的戏剧路线,因为它们的代表作《无产阶级文化协会的曙光》、《连纳》是一种描述和叙事性的戏剧,追求一种静止、生活化的风格。爱森斯坦将在他自己的理论上实践一种真正的左翼戏剧——鼓动的、吸引力的戏剧,动态和奇异性将是其显著的特征。这种戏剧将采用一种全新的方法,“这种方法从根本上改变了按部就班地安排‘感染手段的结构’(整个演出)的可能性:不是静止地去‘反映’特定的、主题需要的事件并仅仅通过与这种事件有逻辑关联的感染手段来加以解决,而是提出一种新的手法——把随意挑选的、独立的(而且是离开既定的结构和情节性场面起作用的)感染手段(杂耍/吸引力)自由组合起来,但是具有明确的目的性,即达到一定的最终主题效果”^②。爱森斯坦将这种手法称为吸

^① [苏联]尤列涅夫主编:《爱森斯坦论文选集》,第495页、第496页,中国电影出版社1962年版。

^② [苏联]爱森斯坦:《蒙太奇论》,第424页,中国电影出版社1998年版。

引力蒙太奇。在爱森斯坦看来,他要试验的新戏剧其实就是一架由许多吸引力单位构建装配而成的激发观众情绪的机器。他所要做的就是“将感染力作一番系统化,将所有不同种类的感染观众的作用归纳为仿佛是一个公分母似的东西(不论这些感染力属于什么领域和用什么来衡量)”^①。“装配”一词的法语译音是“蒙太奇”,爱森斯坦十分欣慰地将自己的戏剧思想用“吸引力蒙太奇”这个术语来概括。在这个术语中,蒙太奇的含义就是装配和构成的本意,而不是剪辑——这是纯粹属于电影领域对其本意的引申。

在戏剧系统所包含的所有吸引力元素中,爱森斯坦最为重视的还是演员的表演。他认为表演的核心是对运动的表现。作为观众只有对剧中人物运动进行能动的再现,才能获得对感染力的感知。当然,这种再现,是由遵循某些规则的运动所引发。爱森斯坦在一些法国和德国运动生理学家的有关理论启发下对这些规则进行了探索。他认为:“出场人物的身体是基本材料,出场人物实际工作就是克服这一材料的阻力——他的体重和保持运动惯性的能力阻碍动作意图的实现。”^②表演者可以根据共同性原则(每一个动作都是由全身参与完成)、重心原则(以重心为全身系统的唯一可能的作用点,在下意识状态下起作用)和松弛的原则(在全身动作的配合下周期性地使用,采用舒展单肢、四肢或全身有关肌肉)对身体的材料阻力加以克服。只有进行专门的训练,才能在效果上达到爱森斯坦的严格的要求,为此,他从梅耶荷德的剧院回到无产阶级文化协会第一工人剧院后不久,就创办了一个专门训练学校,对业余演员实行“内容庞杂的训练”:“首先,这是一种体力上的训练,包括运动、拳击、柔软体操、集体游戏、击剑和生物——机械学方面

① [苏联]尤列涅夫主编:《爱森斯坦论文选集》,第501页,中国电影出版社1962年版。

② [苏联]爱森斯坦:《电影杂耍蒙太奇》,《世界电影》1990年第2期。

的训练。其次,也包括特殊的声音训练,除此之外,还要学习阶级斗争史。”爱森斯坦的表演理论和演员训练方法显然直接受到梅耶荷德“生物机械学”理论的影响,还有来自福列格尔的训练法。他曾在以排演轻歌剧见长的福列格尔的剧院工作过一段时间,福列格尔曾经运用以一种类似舞蹈的方式训练他的演员。不过爱森斯坦认为,他自己的方法至少是对梅耶荷德和福列格尔训练方法的一种“左派”的修正,他在自己的方法中采用了与梅耶荷德等人不同的理论依据,比如梅耶荷德的“生物机械学”主要借用达克洛兹的韵律体操学,而他则采用了鲁道夫·波德的表现体操理论和于佩的劳动操作规程理论。

爱森斯坦认为学习蒙太奇的学校是电影、杂耍场和马戏团。在他看来,当时的电影(以卓别林电影为代表)和杂技马戏表演的共同之处在于,这类节目中丰富的充满动作性的吸引力的集合占有绝对的优势,而情节的呈现则极少或根本没有。从幼年时代起,爱森斯坦就喜欢观看马戏与杂技。游乐场中的马戏与杂技表演,还有摩天巨轮和云霄飞车都曾激发了爱森斯坦关于吸引力理论的灵感。梅耶荷德重视流传于民间的草台戏,在舞台剧中运用大量的马戏杂技表演的做法也令爱森斯坦深受启发。所以,爱森斯坦心目中“真正的左翼戏剧——鼓动的、吸引力的戏剧”的第一个现实形态就是要创造一种建立在吸引力蒙太奇理论基础上的杂技剧。他认为:“导演一出好戏(从形式的角度讲),就是从作为演出基础的剧本提供的情境出发来编排一个扎实的杂耍马戏节目。”^①

1923年适逢剧作家亚力山大·奥斯特洛夫斯基百年诞辰。爱森斯坦将他的经典讽刺剧目《智者千虑必有一失》改编成杂技剧或者说是一个“扎实的杂耍马戏节目”,以《聪明人》为名搬上了舞台。爱森斯坦为这场演出设计了一个类似马戏场的圆

^① [苏联]爱森斯坦:《蒙太奇论》,第426页,中国电影出版社1998年版。

形表演空间,完全摆脱了传统拱形舞台的限制。舞台上的道具也几乎全是表演马戏与杂技的用具。剧中的人物不是被设计成小丑就是地道的杂技演员。原先的三幕剧情被分成几大块,由几十个杂技或马戏表演段落构成,其间还杂以讽刺歌舞和俚曲小调,甚至还将一部表现主人公回忆场景的电影短片穿插其中。爱森斯坦为剧中人物设计了一系列将内心情绪外化的极端的表演方式:表现愤怒到极点就让演员翻起令人眩目的斤斗;表现欢悦则用空翻的方式展现,表现人物内心的犹豫便让他在钢丝上摇晃不已……

在该剧上演之前,卢那察尔斯基曾期望爱森斯坦能够借此机会对经典作品表示一些起码的尊重,并呼吁“回归奥斯特洛夫斯基!”可是爱森斯坦则以一种近乎恶作剧的戏谑方式表达了他对传统经典彻底解构的立场。奥氏剧本经过爱森斯坦的改编之后只剩下很少的一点对白,只有十分熟悉原作的人才能在这些掺杂着爱森斯坦式的双关语的调侃对白中找到属于原作者的东西。对于大多数工人观众而言,这个剧作是否是一部受人敬重的古典作品并不重要,爱森斯坦要给予他们的是一部时事讽刺作品,其矛头直接指向一切与当时的革命思想和行动相悖的人与事:包括叛国的“白俄”、敌视新政权的外国干涉者、革命的逃兵——资产阶级以及他们的生活趣味、还有麻痹人民的宗教等等。

《聪明人》的首演获得了成功,演出以前所未见的新奇形式让观众和评论家震撼不已。虽然对于绝大多数观众而言,《聪明人》的舞台表现形式是对他们固有的戏剧欣赏习惯的空前的挑战,但是爱森斯坦大胆的艺术创造精神还是受到了普遍肯定,各种赞扬的评论纷至沓来。

亨特莱·卡特在《苏维埃戏剧的新精神》中认为,观众“可以从离奇和刺激的马戏杂技表演中得到满足……”,虽然演出“进展得很快,对某些观众来说,几乎是太快了。它像万花筒那

样色彩缤纷……各种各样的表现形式在从马戏场过渡到传统的舞台”^①。

当时较为正统的评论家的观点是：“不管这种手法乍一看来显得多么无意义，我们不能认为它是纯粹疯狂而加以忽视……一种饶有趣味的理论根植于这种利用马戏技巧和小丑表演的手法之中，虽然体现这种理论的形式往往是可笑和无效的。无产阶级文化协会剧院的经理（指爱森斯坦）从这样一个事实出发：在俄国，马戏要比很久以后才从西方输入的戏剧更为古老，它更接近人民。因此，目的在于创新的革命艺术就抓住了古老而大众化的那种滑稽和插科打诨的传统。”^②

梅耶荷德在观看演出后不无感慨地认为：“我的《森林》，同他做的相比，看起来完全是小巫见大巫。”后来他又进一步肯定爱森斯坦的尝试，认为爱森斯坦“探索的对象是最大表现力的动作”^③。

《聪明人》上演后不久，爱森斯坦应邀在《左翼艺术战线》杂志上发表《吸引力蒙太奇》一文，爱森斯坦结合着对《聪明人》一剧舞台处理的分析全面阐述了他的戏剧理论——吸引力蒙太奇。他希望人们注意到他的吸引力蒙太奇理论并不是从天而降的灵感突现，而是他先前颇受好评的作品《墨西哥人》中一切有价值的东西的进一步提炼和合乎逻辑的发展。他对《聪明人》的舞台处理则完全遵循了吸引力蒙太奇原理的若干准则。《聪明人》的上演和《吸引力蒙太奇》的发表，组成了一个完整的爱森斯坦式的创作过程，他从此养成了终身遵循的创作习惯，喜欢“把创作工作与分析工作结合起来：时而以分析来评论‘作

① [英]玛丽·西顿：《爱森斯坦评传》，第55页、第56页，中国电影出版社1983年版。

② 同上，第56页。

③ 苏联科学院、苏联文化部艺术史研究所编：《苏联话剧史[—]》，第429页，中国戏剧出版社1986年版。

品’，时而又用作品来检验这样或那样的理论假设”^①。由此，他走向了理论建树与创作业绩兼备的一代艺术宗师之路。

在《吸引力蒙太奇》中，爱森斯坦曾举当时法国大基诺尔剧院夸张恐怖的演出为例来说明对观众感受力的直接刺激效果。这个剧院通常使用这些手法：“在观众眼前挖出眼睛，割断肢腿；或者是在剧情中插入电话通话场面来描述一件远在十哩以外发生的可怖事件；或者是一个酒鬼知道末日将临，只得用疯狂行为来聊自解嘲的场面。”^②观众对这些高度刺激的本能反应令爱森斯坦十分着迷，他认为可以将类似的效果运用到宣传鼓动剧中去，由此，他为心目中“真正的左翼戏剧——鼓动的、吸引力的戏剧”找到了第二种实现形式，他将其称之为“鼓动——基诺尔”剧。爱森斯坦独立执导的第二部作品的《你听，莫斯科》（特列基耶可夫编剧）就是一部这样的作品，它于1923年11月首演。该剧表现的是社会民主工党在德国和匈牙利领导的起义。与《聪明人》相比，《你听，莫斯科》中的动作性场面有所减少，但增加了令人惊耸的场面，全剧的统一性也有很大的提高。该剧给观众留下了深刻的印象是几个反面人物，爱森斯坦运用了他一贯擅长的以抽象夸张、近似漫画的手法来塑造他们，比如金融家庞德、艺术家葛鲁伯和葛拉伯等。据说该剧上演时观众们不时被台上的表演刺激得大叫，在高潮时，演员大声喊出剧名，观众则高声回应。就在这极其热烈剧场气氛中，爱森斯坦又开始了对自己戏剧理论的冷静思考，他注意到舞台上精心设计的充满吸引力的细节有吸引观众的注意力脱离舞台整体的倾向，他意识到：“场面调度的技巧已被掌握——但也临近了它的极限。它已经有变成在下棋中照理走马，在不具备详细的戏剧性动作设计轮廓的情况下去变动纯粹造型性轮廓

① [苏联]尤列涅夫主编：《爱森斯坦论文选集》，第502页，中国电影出版社1962年版。

② [英]玛丽·西顿：《爱森斯坦评传》，第61页，中国电影出版社1983年版。

的危险。”^①

三 “马车摔得粉碎，车夫掉进了电影里”

《聪明人》和《你听，莫斯科》的成功演出给无产阶级文化协会剧院以及爱森斯坦本人带来了极大的声名，可是爱森斯坦却并未因此沾沾自喜，此时的他反而陷入一种极度的焦虑之中。从理智上说，传统艺术早已被爱森斯坦和他的左翼文化同仁们肢解得体无完肤。爱森斯坦也似乎在理论上解释了它们蛊惑人心的奥秘，他还在吸引力蒙太奇理论的基础上建立了新型的艺术/演剧理论并付诸实践。可是在情感上，他仍然被他所认为的传统中那些最美、最高尚的作品所迷惑。不仅如此，这些作品还是让他隐隐觉得他和左翼同仁们亲手缔造的新兴艺术作品有着和现实生活本身一样的粗糙。这种感觉对爱森斯坦而言是相当可怕的，他担心自己就此会越来越不肯听命运于革命事业的召唤而堕入小布尔乔亚的忧郁之中。

在20年代初期的苏俄，用马克思主义来指导包括艺术领域在内的社会实践成为一种时尚。包括爱森斯坦在内的左翼激进人士，在匆忙翻阅几页马克思主义读本，对这种理论的复杂精妙之处还不甚了然之时，便立即宣布自己成为唯物主义者。爱森斯坦当时认为，作为一名唯物主义者的工作者的使命便是：“在艺术的教学工作上，我应当对他们执行隔壁房间里政治常识指导员在社会问题上所采用的那种方法。”为此他信心十足地认为可以用“辩证唯物主义者的作品来代替我工作桌上的唯美主义者的作品了”^②。然而，在艺术实践中问题却随之而来。爱森斯坦所提倡的新型宣传鼓动戏剧到底如何对民众实施宣传教育作用呢？马戏、杂技、舞台机关魔术是被爱森斯坦

^① [英]玛丽·西顿：《爱森斯坦评传》，第61页，中国电影出版社1983年版。

^② [苏联]尤列涅夫主编：《爱森斯坦论文选集》，第505页，中国电影出版社1962年版。

视为充满吸引力的主要戏剧手段。爱森斯坦所要面对的问题是必须将这些戏剧手段和现实生活联系起来,让它们起到切实的教育作用。他意识到,如果这些手段超然于现实生活之外,必然会转移民众的革命热情和在实际生活中建设社会主义的积极性,因为如果一种戏剧吸引力手段是非马克思主义的,那在社会主义社会中就极有可能成为逃避现实的避难所!然而到底什么才算是符合马克思主义标准的戏剧吸引力手段呢?即使是最富于革命性的观众去看马戏表演,他们的眼睛除了牢牢凝视着踩钢丝和秋千架上飞荡的演员之外难道还能在其中发现革命与社会主义建设的真谛么?

爱森斯坦最终还是将导致上述困惑的祸首归咎艺术本身。任何艺术运作的机制不正是用种种手段建构一种虚构的满足么?在他看来艺术产生的深层原因还是人类因经历阶级社会而导致的精神上的一种深刻的病态。如今该是到了彻底摊牌——向艺术宣战的时候了。忧心忡忡的爱森斯坦在当时并不孤独,在《左翼艺术战线》周围,以马雅可夫斯基为首聚集着一群“仇视艺术”的同仁,他们正在着手发起一个征讨艺术的“新十字军运动”。他们的鼓吹一种“生产艺术”理论,“要求用材料和文献来消灭艺术的主要标志——形象;用无实物性来消灭艺术的意义;用构成来消灭艺术的有机性;用不带任何虚构与臆想地对实际的生活加以一番重建,来代替艺术本身”^①。对于置身剧场这条战线上的爱森斯坦而言,“消灭剧场”当然成为这场战役中的首要目标。

1924年4月,特列基耶可夫创作的《防毒面具》作为爱森斯坦执导的第三部宣传鼓动剧与观众见面。该剧讲述的是在一家煤气工厂中,工厂经理——一个资产阶级的代表人物,侵吞

^① [苏联]尤列涅夫主编:《爱森斯坦论文选集》,第497页,中国电影出版社1962年版。

了工厂用于购买防毒面具的安全基金,结果在遭遇煤气泄漏事故时,工人们因无法找到防毒面具而陷于险境。好在由于有一位工人奋不顾身地堵住了漏气孔,整个工厂才转危为安。表演结束时,经理受到了惩罚,工人们又回到了生产的岗位上。爱森斯坦着意于将该剧当作为一枚给予戏剧传统残余以致命一击的重磅炸弹。他在构思全剧演出时的强烈意图就是要用艺术本身作为武器来毁灭艺术。他认为只要将艺术置于辩证唯物主义思想的指导之下就会威力无比。具体的途径就是将艺术送入生活,体现所谓的“彻底的现实主义”。他新近确立的唯物主义立场告诉他,客观现实生活本身高于一切,只用借助现实生活强大的冲击力才能摧毁千百年来由艺术所营造的“虚幻”的魔障。

为了加强戏剧的现实效果,梅耶荷德曾在前一年导演的《天翻地覆》中将货真价实的卡车、机枪、收割机运上了舞台。爱森斯坦在《防毒面具》中做得比他老师更为彻底,他尝试将整部演出搬到一家真正的煤气工厂里。表演进行的时候,观众置身机器包围之中,演员们不时在巨大涡轮机中爬行,在曲折的通道上追逐,空气中弥漫着煤气工厂特有的气味,不远的地方还有机器低沉的鸣叫……爱森斯坦希望观众通过观摩这样的演出真正喜欢上现实本身,并由此体味到一种真实之美。

可当爱森斯坦在实地观看这场演出时,他立刻意识到现实给他开了一个巨大的玩笑。“涡轮,工厂背景,使得化装和戏装彻底暴露出虚假,一切戏剧成分像是孤立的东西,被硬凑在一起。舞台道具在真正的工厂部件中显得滑稽可笑。‘戏剧’要素和辛辣的瓦斯气味是不相容的。那可怜的舞台处在真正的劳动舞台中间,一切显得毫不足道。”^①他的精心设计完全堕入了现实性与假定性的尴尬夹缝中。这次演出一败涂地,正如有

① [英]玛丽·西顿:《爱森斯坦评传》,第63页,中国电影出版社1983年版。

的评论者所认为的那样：“结果演出非常虚假，像是凭空搞出来的……走向某种‘史前的’、幼稚的自然主义。”^①这颗爱森斯坦精心炮制的炸弹重创的并非是传统艺术的残余而恰恰是他自己一路驾驶，风驰电掣、呼啸而来的宣传鼓动剧的战车。面对洋溢着新时代精神的社会现实，他深深的感到戏剧，即使是自己精心建构的新的戏剧形式，无论是“杂技剧”、“鼓动——基诺尔剧”，还是送入生活的戏剧，要对此加以完美的表现都是力不从心的！

为此，他感到必须找到一种与当前社会生活相适应的全新的艺术表现手段，才能成就自己的人生理想。他终于将目光锁定了产生于机械时代的全新艺术——电影。电影对于爱森斯坦而言并不陌生。他八岁时第一次去巴黎就观看了梅里爱的影片，片中的魔幻表演让他惊喜不已。在彼得堡上大学时他曾是格里菲斯和卓别林电影的忠实观众。1922年底，他曾经在库里肖夫的电影实验工作室旁听过课程。他不仅在《吸引力蒙太奇》一文中提倡新的戏剧要向电影学习，还身体力行，专门为《聪明人》的演出拍了一部短片《葛鲁莫夫日记》，并在此前后参与了弗里茨·朗格的影片《马布斯医生》苏联上演片的重新剪辑。如果说在此之前爱森斯坦对电影的关注主要是想学习利用电影的一些表现手段来丰富他的宣传鼓动戏剧的表现力，那么在他遭遇了《防毒面具》演出失败之后，他则下定决心完全投入电影的怀抱。当时，电影对现实生活强大的表现能力已在爱森斯坦所在“列夫”组织的同志维尔托夫的系列作品《电影真理报》中得到充分的体现。电影剪辑表现潜力已为库里肖夫初步揭示。虽然那时的电影还不过是个色彩单调的哑巴（黑白无声电影），但这并不是无可救药的缺陷，因为无色与无声正好能与

^① 苏联科学院、苏联文化部艺术史研究所编：《苏联话剧史（一）》，第432页，中国戏剧出版社1986年版。

左翼激进艺术家所深恶痛绝的自然主义戏剧彻底划清界限。总之,电影表现出来的种种特性,在爱森斯坦看来不仅极其富有艺术潜质,而且与他的吸引力蒙太奇思想天然的投合:无论是现实的呈现,还是剪辑的效果,以及黑白画面和由于缺少对白而格外凸现的人物的运动,它们都是极强的吸引力元素。如果它们被辩证唯物主义思想所统领,无疑将会构成一种真正摧毁“艺术”的全新的艺术。

在1924年剩下来的几个月里,爱森斯坦说服他在无产阶级文化协会剧院的同事们将主要的精力投入到电影的拍摄中。1925年初由普列特涅夫和爱森斯坦联合编剧,并由爱森斯坦执导的首部无声长片《罢工》与世人见面,并在当年举办的巴黎艺术博览会上获奖,还在德国获得好评。可是爱森斯坦对此片并不满意,好消息传来时,他已一头扎入《战舰波将金号》的制作中。正是《战舰波将金号》奠定了爱森斯坦在世界电影史上的崇高地位。1928年和1929年他又相继推出了《十月》和《新与旧》。他这一时期的每一部影片都成为电影史上的经典之作。与此同时,他还写下了大量的理论文章,这些文章循着《吸引力蒙太奇》一文所开创的基本理路,同他的影片相互映证阐发,提出了包括类型表演理论、理性蒙太奇理论在内的重要论述,成为世界电影理论史上的宝贵财富。

四 “一堆乱七八糟的拙劣丑恶的废料”

玛丽·西顿在《爱森斯坦评传》中记载了十年之后爱森斯坦对他首部电影长片《罢工》的评价。爱森斯坦认为这部片子是失败之作,是“左派幼稚病”的例子,甚至是“一堆乱七八糟的拙劣丑恶的废料”^①。《罢工》一片是我们今天所能够看到的爱森斯坦将其吸引力蒙太奇理论付诸艺术实践的最直观呈现,该

① [英]玛丽·西顿:《爱森斯坦评传》,第69页,中国电影出版社1983年版。

片几乎综合了他在舞台剧《聪明人》、《你听，莫斯科》和《防毒面具》中的所有实验技巧。所以，他本人在十年后对《罢工》一片所持的否定看法也可以看作是在30年代中期，他对自己的早期戏剧思想与舞台实践的一个基本态度。但是，就在不久之前，他在一篇自传性文章中又有一翻不同的表述。在这篇题为《通过革命到艺术，通过艺术到革命》的文章中，他认为自己至少在1922年就开始转变成为一个辩证唯物主义者，从此，他与革命的联系变得“血肉相连和始终不渝的”。“在创作中，这就意味着从纯理性的、几乎是抽象的剧场性的怪异剧《聪明人》……经过宣传鼓动的活报剧《你听，莫斯科》和《防毒面具》，到革命的电影史诗《罢工》和《战舰波将金号》”^①。在这段论述中，我们不难看出，爱森斯坦实际上是在为他的“左派幼稚病”式的作品们辩解着。这些包括他早期舞台剧在内的作品无一例外地被他与当时受到当局充分肯定的《战舰波将金号》联系起来：《罢工》被冠以与《战舰波将金号》同样的“史诗”称号，另外的三部舞台剧则至少在革命性或对辩证唯物主义思想的体现上与《战舰波将金号》并无二致。30年代，苏联已进入了斯大林专制统治时期，在文艺思想上专治统治的标志是“社会主义现实主义”的创作方法被定为一尊，而20年代风行一时的各种激进的艺术思想与实践都被冠以“未来派”或“形式主义”的帽子而予以批判和取缔。由此，我们可以判断爱森斯坦对其早期戏剧思想和实践的否定评价并非由衷之言。他的辩解虽然在今天看来十分苍白甚至可笑，但是却透着深深的无奈。循着爱森斯坦辩解中透出的无奈，我们就不难理解他本人的这段早期的艺术经历为什么会被他仅仅当作自己漫长艺术生涯的前奏，在其日后漫长的艺术生涯中有意无意地被忽略了。

^① [苏联]尤列涅夫主编：《爱森斯坦论文选集》，第505页，中国电影出版社1962年版。

爱森斯坦艺术生涯中的这段前奏委实让处于“社会主义现实主义”视镜中的苏联主流评论家大费周章。因为无可否认的事实是：爱森斯坦的戏剧实践与戏剧思想的确就是20年代苏联左翼激进思想的产物。既然基于社会主义现实主义的文艺立场，20年代的种种左翼激进思想是必须加以否定的，那么爱森斯坦在这时期的艺术经历的价值也就值得怀疑了。直到在出版于“解冻”初期的《爱森斯坦论文选集》（1956）中，由尤列涅夫撰写的几乎是对爱森斯坦一生艺术成就盖棺论定的序文中还认定：“无产阶级文化协会的理论纲领与实际活动，给了年青的爱森斯坦以剧烈有害的影响。”^①该文还指出“他曾对左翼艺术战线发生过兴趣，仔细研究过B·梅耶荷德的戏剧实验，但特别使他感到兴趣的是马雅可夫斯基的创作”^②。文章认为无产阶级文化协会向爱森斯坦灌输了文化虚无主义的思想，他们要为青年爱森斯坦否定戏剧与电影中的文学性以及尝试“类型演员”的“错误倾向”负责。爱森斯坦这一时期中思想与创作中的构成主义、“大都市主义”、“生产艺术”倾向显然与左翼艺术战线（列夫）的诸多理论有关。曾以张扬“形式主义”的罪名于1940年被处决的梅耶荷德在该序文撰写时尚未平反，作者在这里点出梅耶荷德对爱森斯坦的影响，显然暗示爱森斯坦此时创作中的形式主义倾向。只有马雅可夫斯基算是个特例，他是斯大林钦定的无产阶级诗人，凸出他对爱森斯坦的影响，似乎是要为爱森斯坦此时的思想与创作找出些值得肯定的方面。然而，殊不知正是马雅可夫斯基充当了20年代苏联左翼先锋人士的领军人物，是诸多“离经叛道”的“形式主义”激进理论的倡导者。尤列涅夫还认定《聪明人》一剧所获得的颂扬是“耸人听闻”的，是来自“唯美的形式主义者”的。而《吸引力蒙太奇》则

① [苏联]尤列涅夫主编：《爱森斯坦论文选集》，第9页，中国电影出版社1962年版。

② 同上，第10页。

是“被形式主义者当作一项空前的新发现”的极端之作。

爱森斯坦由于《战舰波将金号》获得了世界性的赞誉而成为新兴的苏维埃政权的文化领域中的英雄。虽然在今天看来,爱森斯坦在整个20年代包括《战舰波将金号》在内的电影以及舞台创作和社会主义现实主义的文艺观念及方法并无必然的联系,但是在30年代的苏联文艺当局看来,爱森斯坦由于其《战舰波将金号》等创作的成功,仍能昭显在社会主义现实主义创作方法指导下的创作实绩,而奉为苏联电影领域的一面旗帜。当然,前提是必须在理论与批评中对爱森斯坦艺术创作进行符合社会主义现实主义规格的改写。显然,在苏联正统的社会主义现实主义批评家和理论家们看来,爱森斯坦早期艺术生涯中的“形式主义”倾向当然是很不得体的,所以出于策略的考虑,将其忽略不计是最自然不过的了。至于在诸如《选集》序言这些权威的评论中遭遇到实在无法回避这一段历史情形时,将这时期的爱森斯坦描述成一个受“形式主义”毒害的文艺青年则不仅仅是个权宜之计,而且可以就此凸现这样潜台词:《战舰波将金号》这样的举世公认的杰作是由于爱森斯坦克服了形式主义错误,奔向社会主义现实主义光明正道的过程中产生的。

经过正统的社会主义现实主义理论家与批评家们的改写,加之爱森斯坦30年代屈服于压力,对自己的创作和理论中的形式主义倾向所做的多次反思和检讨^①,爱森斯坦早期戏剧实践与思想所呈现的才华纵横的光芒终于从世人的眼中淡出,成为一个光彩夺目的艺术巨人身后不易为人觉察的暗影,从此,世人失去了一把理解爱森斯坦全部作品与理论的钥匙。在人们看来,爱森斯坦是一个早慧的电影天才,似乎一接触电影就到达了艺术创作的顶峰,他又是一个理论怪才,他的煌煌巨著尤

^① 苏联文艺界于1935年末展开了对形式主义创作思想的讨伐,爱森斯坦曾就自己创作与思想中的形式主义问题在电影之家的一次讨论会上作了书面发言。1937年初又因创作影片《白静草原》作了书面检讨,形式主义倾向问题又是这次检讨的主要方面。

如天书。在后来几十年中,世界电影理论研究领域,对爱森斯坦的种种误解便纷至沓来,他竟成为一个最难以言说的苏联电影家。

纵观人类数千年的文化史,我们可以发现:只要是思想与艺术流派纷呈,百家争鸣的时期,就是孕育并催生人类文明巨大进步的时期。20世纪20年的苏联文化界正处于这样一个时期。这一点当然是苏联正统的社会主义现实主义理论家批评家所无法承认的。不过当庞大的苏联专制主义国家机器和它的意识形态土崩瓦解的今天,这一时期在20世纪人类文化史上的价值已不容质疑了。爱森斯坦的剧场实践和戏剧思想是这个重要的文化时期的产物,他以此为起点开始自己毕生的艺术追求,虽然从30年代开始他不得不屈服于文化专制主义的重压,但他早年确立的艺术信念与追求始终没有改变:用艺术来宣传自己的信仰,努力追寻艺术身后的秘密。爱森斯坦二十年之后的所有理论著述和艺术创作都是其早年确立的艺术信念与追求与当时主流意识形态痛苦相持的产物。从这个意义上说,爱森斯坦早期的剧场实践与戏剧思想绝不是“一堆乱七八糟的拙劣丑恶的废料”,相反,它们不仅是爱森斯坦留给俄国乃至世界人民珍贵遗产中的一部分,而且是进入他的全部艺术宝藏的重要阶梯。

论生旦为主的戏曲脚色体制的形成

俞为民

中国传统戏曲采用的是脚色制，在构成中国戏曲脚色体制的诸行当中，以生、旦为主角，如清代李渔在《闲情偶寄·词曲部》谈到戏曲脚色时指出：“生为一家，旦为一家，……以其为一部之主，余皆客也。”而以生、旦为主这一脚色体制的确立，最初是在宋元时期的杂剧与南戏中，但由于形成机制的不同，两者在确立这一体制时的情形有着很大的差异。

中国戏曲的脚色体制是随着戏曲的产生与发展逐步形成与完善的。在宋杂剧和金院本中，虽已具备了戏曲脚色的雏形，产生了五个脚色，并各有特定的分工，如宋吴自牧《梦粱录》卷二十“伎乐”条载：“且谓杂剧中末泥为长，每一场四人或五人。……末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨。或添一人，名曰装孤。”而且在宋杂剧中也出现了“装旦”这一脚色名，如在宋周密《武林旧事》卷四“乾淳教坊乐部”条载有“杂剧三甲”的一份杂剧演员的名单：

刘景长一甲八人：戏头李泉现，引戏吴兴祐，次净
茆山重、侯谅、周泰。

副末王喜，装旦孙子贵。

盖门庆进香一甲五人：戏头孙子贵，引戏吴兴祐，次净侯谅，副末王喜。

内中祇应一甲五人：戏头孙子贵，引戏潘浪贤，次净刘袞，副末刘信。

潘浪贤一甲五人：戏头孙子贵，引戏郭名显，次净周泰，副末成贵。

在这份杂剧三甲的名单中，又有戏头、次净、装旦三种脚色名称，其中戏头即是末泥，次净即副净，故实际比《梦粱录》所记载的多“装旦”这一脚色。但在宋杂剧中，只有副净与副末才是真正的脚色，也是杂剧的主要脚色。装旦色在整个脚色体制中既不是主角，也不是固定的，只是一种临时性的脚色。如“杂剧三甲”中的孙子贵既是引戏色，又是戏头，又是装旦色。宋杂剧由于所表演的故事情节简单，全以插科打诨、滑稽取笑为主，故在演出时，除了司“发乔”的副净与司“打诨”的副末这两个脚色固定且为主外，其余则根据剧情需要临时参加演出，其主要职责是担任戏外的事务，只是在剧情中所需扮演的人物有了增加时，才临时参与演出，如在剧情中出现了青年女子的形象时，便添一人装旦，而装旦者，引戏色、戏头以及其他脚色只要有空闲，都可来装扮。故如孙子贵一人身兼三种脚色。

元杂剧是在宋杂剧和金院本的基础上完善发展起来的，其脚色体制，也由宋杂剧和金院本的五个脚色发展为末、旦、净、杂四大类，而且以正末、正旦为主角，其中正末，相当于南戏及明清传奇中的生，如《青楼集志》载：“金则院本、杂剧合而为一，至我朝乃分院本、杂剧而为二。院本始作，凡五人：一曰副净，古谓之参军；一曰副末，古谓之苍鹘，以末可扑净，如鹘能击禽鸟也；一曰引戏；一曰末泥；一曰孤。又谓之‘五花爨弄’。……杂剧则有旦、末，旦本女人为之，名妆旦色；末本男子为之，名末

尼。其余供观者，悉为之外脚。”一本杂剧通常只限一个脚色唱，或正末，或正旦，由正末主唱的称为末本，由正旦主唱的称旦本。其他脚色“悉为之外脚”，只能念白。

元杂剧将正末、正旦定为整个脚色体制中的主角，且一本杂剧只能由旦或末所唱，这样的脚色体制的确立，与元杂剧的作者身份及其创作意图密切相关的。究其原因有二：

一是为自娱而设。元代，蒙古统治者在入主中原之初，由于崇尚武力治天下，中断了唐宋两代所实行的科举制度，排斥汉族文人进入统治阶层，堵住了汉族文人读书做官的传统道路，如宋末元初谢枋得《送方载伯归三山序》云：“我大元制典，人有十等，一官、二吏，先之者贵之也；贵之者，谓有益于国也。七匠、八娼、九儒、十丐，后之者贱之也；贱之者，谓其无益于国也。嗟乎卑哉！介乎娼之下，丐之上者，今之儒也。”郑思肖《大义略序》也云：“黜法：一官、二吏、三僧、四道、五医、六工、七猎、八民、九儒、十丐，各有所统辖。”尤其是作为南方的汉族文人，在元代的地位更是卑微，如叶子奇《草木子》卷上《克谨篇》云：“台省要官皆北人为之，汉人、南人万中无一二，其得为者不过州县卑秩，盖亦仅有而绝无者也。”孔齐《静斋至正直记》也载：“色目与北人以右族贵人自居，视南人如奴隶。”由于仕途被堵，因此，许多汉族文人被迫流落社会下层。从上层社会，跌落到了社会的最底层。这一社会现实，对于汉族文人来说，具有两重性，一方面，相对于唐宋时代的文人来说，读书做不成官了，这是不幸的；但另一方面，由于废除了科举，文人学士得以从读书应试、及第做官的传统道路上脱出身来，将自己的学识与才华运用到戏曲、说唱等民间艺术的创作上。因此，元杂剧的作家与南戏不同，多为文人学士。如元代赵孟頫云：“杂剧出于鸿

儒硕士、骚人墨客所作，皆良人也。若非我辈所作，娼优岂能扮乎？”^①虽然在元代前期的杂剧作家中，有许多作家同样是书会才人，如“元曲四大家”中的关汉卿曾参加过“玉京书会”，马致远曾参加过“元贞书会”，《西厢记》的作者王实甫也曾生活在下层，与妓女艺人为伍，但这些作家原来就是文人学士，有较好的文学与艺术修养，如关汉卿一生多才多艺，他自称：“我也会吟诗，会篆籀，会弹丝，会品竹，我也会唱鹧鸪，舞垂手，会打围，会蹴鞠，会围棋，会双陆。”^②再如马致远早年也曾专心功名，自称：“且念鳣生自年幼，写诗曾献上龙楼。”^③又如白朴，父亲白华是金代著名诗人，白朴幼年因战乱与其父亲的好友、金代著名诗人元好问一起生活。元好问在生活上对白朴加以关心照顾外，在学问上，也悉心教诲指导，故白朴在弱冠之年，便以博学多闻、才华出众而闻名。又如石子章，是石晋之后，曾随从出使西域，又与元好问相交甚密。如果说没有元蒙统治者的入主中原，在元初废除科举，他们就会像他们的前辈一样，通过科举走上仕途的，只是在当时“这壁拦住贤路，那壁又挡住仕途”仕进无望的情况下^④，才被迫流落民间，将自己的文学才华投入到杂剧创作之中。然而一旦恢复科举、仕途有望后，他们还是走上了仕途。如马致远在至元二十二年(1285)前后做了江浙行省务提举。也正因为此，在元杂剧作家中，多有为官者，如李文蔚曾任江州瑞昌(今属江西)县尹，高文秀为府学生员，李直夫官至湖南肃政使，尚仲贤曾任江浙行省务官，李寿卿曾任将仕郎、县丞等职，郑光祖“以儒补杭州路吏”^⑤，宫天挺曾任学官、钓台书院山长，金仁杰曾任建康(今南京)崇宁务官，杨梓曾任嘉议大夫、杭州

① [明]朱权：《太和正音谱》引，《中国古典戏曲论著集成》第三册，第24、25页，中国戏剧出版社1959年版。

② 关汉卿：《南吕·一枝花》散套，《全元散曲》，第173页，中华书局1964年版。

③ 《黄钟·女冠子》散套，《全元散曲》，第273页。

④ 《荐福碑》第一折【寄生草】曲，《元曲选》，第579页，中华书局1958年版。

⑤ 《录鬼簿》卷下，《中国古典戏曲论著集成》第二册，第8页。

路总管，谷子敬曾任枢密院掾史，李唐宾曾任淮南省宣使。由上可见，元杂剧作家流落民间，编撰杂剧，是出于时势所迫。

作为文人学士，元杂剧作家编撰戏曲的主要目的不是为了获取经济收益，而是像作诗、作词及作散曲一样，出于自娱的需要，即抒发自己的志趣，并显耀自己的文学才华。在当时，由于元蒙统治者废除科举，堵住了杂剧作家们的仕进之路，时运不济，只得沦落下层，心里也就充满着愤怨不平之气。因此，当他们在编撰杂剧时，也就必然要将心中的愤怨不平之气抒发出来，正如明代胡侍在《真珠船》中所说的：“中州人每每沉抑下僚，志不获展，……于是以其有用之才，而一寓之乎声歌之末，以舒其拂郁感慨之怀，盖所谓不得其平而鸣焉者也。”王国维也谓：“元剧最佳之处，不在其思想结构，而在其文章。彼以意兴之所至为之，以自娱娱人。关目之拙劣，所不问也；思想之卑劣，故不讳也；人物之矛盾，所不顾也。彼但摹写其胸中之感想，写时代之情状。”^①显然，元杂剧作家编撰剧本首先是“自娱”，即借戏曲的形式来抒发自己的志趣，而他们在杂剧中的抒情言志，与诗词不同的是，不是由本人直接地来表达，而是藉剧中人物来抒发自己的志趣，为此，他们在剧中设立了一个主唱脚色，这一主唱脚色，既是这部戏的主要人物，也是抒发作者志趣的承担者。因此，在剧中由正旦或正末所扮演的人物身上，往往能看到剧作家本人的精神气质。如关汉卿《窦娥冤》第三折窦娥（正旦）所唱的【滚绣球】曲：“有日月朝暮悬，有鬼神掌着生死权。天地也，只合把清浊分辨，可怎生糊突了盗跖颜渊！为善的受贫穷更命短，造恶的享富贵又寿延。天地也，做得个怕硬欺软，却元来也这般顺水推船。地也，你不分好歹何为地！天也，你错勘贤愚枉做天！哎，只落得两泪涟涟。”在这首曲文中，与其说是剧中的窦娥在痛斥天地的不公，倒不如说是作者

^① 《宋元戏曲史》，《王国维戏曲论文集》，第105页，中国戏剧出版社1957年版。

本人在对当时黑白混淆、是非颠倒的社会现实加以抨击。又如马致远的《荐福碑》第一折书生张镐(正末)所唱的两支【寄生草】曲:“想前贤语,总是虚。可不道书中车马多如簇,可不道书中自有千钟粟,可不道书中有女颜如玉,则见他白衣便得一个状元郎,那里是绿袍儿赚了书生处。”“这壁拦住贤路,那壁又挡住仕途。如今这越聪明越受聪明苦,越痴呆越享了痴呆福,越糊突越有了糊突富。则这有银的陶令不休官,无钱的子张学干禄。”这也分明是作者本人因废除科举、堵住了仕途后所产生的愤怨之情的流露。可见,元杂剧中主唱的正末或正旦,也就是作者的化身。

又如在元杂剧中,神仙道化戏是作家描写的一个热门题材。元杂剧作家之所以这么热衷于神仙道化的题材,就是因为文人们在现实生活中仕途受阻,怀才不遇,但又无力改变这一现实,故而转向了退隐,所谓“天下有道则见,无道则隐”^①。借助神仙道化类题材,正可以将自己的隐居乐道的志趣抒发出来。因此,在这些剧作中,正末或正旦所扮演的主要人物虽然是神仙或隐士,但都具有文人的品性,即能看到作者本人的影子。一方面,度人的神仙似乎皆是经历了官场的沉浮,故常以现实生活中的宦海沉浮、仕途险恶来劝人度人,如《黄粱梦》中由正末所扮演的钟离权来度脱吕洞宾时,云:“你看这紫塞军,黄阁臣,几时得个安闲分?怎如我物外自由身!”^②又如《岳阳楼》中由正末扮演的吕洞宾劝郭马儿“参透玄关,勘破尘寰”时也云:“竞利名,为官宦,都只为半张字纸,却做了一枕槐安。”^③同样,被度者,无论是妓女、屠户、妖精,一旦被神仙度脱后,也具有了文人的特征,如《任风子》中由正末扮演的任屠,接受马丹阳度脱出家后,便“学列子乘风,子房归道,陶令休官,范蠡归

① 《误入桃源》第一折白,《元曲选》,第1353页。

② 《黄粱梦》第一折【油葫芦】曲,《元曲选》,第778页。

③ 《岳阳楼》第二折【乌夜啼】曲,《元曲选》,第623页。

湖”。“看读玄元道德书，习学清虚庄列术”^①。

由于作者将由正末或正旦所扮演的人物当作自己的代言人，因此，很重视其所扮演的人物的崇高与完美。正末、正旦所扮演的皆为正面人物，或为帝王将相，或为贞妇烈女，或为神仙隐士，或为文人学士，即使是一般下层民众，也必具有高尚品行者，如清代焦循《剧说》卷一指出：“元曲止正旦、正末唱，余不唱。其为正旦、正末者，必取义夫、贞妇、忠臣、孝子，他宵小市井，不得而与之。”

而且，元杂剧作家为了显耀才华，不顾正末或正旦所扮演的人物的身份与性格，皆赋予了文人的品性，如《李逵负荆》中的李逵，这样一个粗莽之人，竟然也是满口文绉绉的语言，如第三折他带着宋江与鲁智深下山去王林酒店对质这场戏，一上场就对景抒情，唱道：“过的这翠巍巍一带山崖脚，遥望见滴溜溜的酒旗招。想悲欢不同昨夜，论真假只在今朝。鲁智深似窟里拔蛇，宋公明似毡上拖毛。则俺那周琼姬，你可什么王子乔，玉人在何处吹箫。我不合蹬翻了莺燕友，拆散了这凤鸾交。”用了王子乔（高）游芙蓉城遇仙人周琼姬、萧史与弄玉吹箫乘风两个典故，这样的典故用在李逵的唱词中，有点不伦不类，滑稽可笑，而这也正是剧作家自娱的结果。又如关汉卿的《玉镜台》第一折【仙吕·点绛唇】套曲共为十三支曲，而前七曲历数前朝怀才不遇之书生，不仅借以抒情，而且大量运用典实，显耀才识。故清梁廷楠《藤花亭曲话》卷二云：“关汉卿《玉镜台》，温峤上场，自【点绛唇】接下七曲，只将古今得志不得志两种人铺叙繁衍，与本事没半点关照，徒觉满纸浮词，令人生厌。”

其次，元杂剧作家将正末或正旦设置为主唱脚色，也是为他们所追求和喜爱的歌妓而设的。

元代初年由于废除了科举，仕途被堵，文人学士在思想上

^① 《任风子》第二折【二煞】、【煞尾】曲，《元曲选》，第1683页。

也就可以摆脱功名利禄及传统礼法的束缚，嘲风弄月，追求声色之乐。如元朱经《青楼集序》云：“我皇元初并海宇，而金之遗民若杜散人、白兰谷、关已斋辈，皆不屑仕进，乃嘲风弄月，留连光景。”他们与歌妓倡优为伍，以风流浪子自居。如“元曲四大家”之首的关汉卿就是一个风流浪子的典型，他自称：“我是个普天下郎君领袖，盖世界浪子班头。愿朱颜不改常依旧，花中消遣，酒内忘忧，分茶拈竹，打马藏阄，通五音六律滑熟，甚闲愁到我心头，……你道我老也暂休，占排场风月功名首，更玲珑又剔透。我是个锦阵花营都帅头，曾玩府游州。”^①在《录鬼簿》所记载的元代杂剧作家中，通过贾仲明为他们所作的【凌波仙】曲吊词，我们还可以找到许多像关汉卿这样的风流文人。如：

白朴：峨冠博带太常卿，娇马轻衫馆阁情，拈花摘叶风诗性。得青楼，薄倖名。洗襟怀，剪雪裁冰，闲中趣，物外景，兰谷先生。

高文秀：花营锦阵统干戈，谢管秦楼列舞歌，诗坛酒社闲谈嗑。

马致远：万花丛里马神仙，百世集中说致远。四方海内皆谈美。战文场，曲状元。姓名香，贯满梨园。

王实甫：风月营，密匝匝，列旌旗。莺花寨，明颼颼排剑戟。翠红乡，雄赳赳，施智谋。作词章，风韵美。士林中，等辈伏低。新杂剧，旧传奇，《西厢记》，天下夺魁。

李寿卿：播阎浮，四百州。姓名香，赢得青楼。

在与歌妓相处时，元杂剧作家与歌妓间就形成了唐宋以来诗人、词人与歌妓的那种相互依存关系，即作家为歌妓而作，歌

^① 关汉卿：《南吕·一枝花》散套，《全元散曲》，第173页，中华书局1964年版。

妓则唱作家之作，而作为歌妓，其所擅长的是歌唱技艺，因此，元杂剧作家确立正末、正旦为主角、一个脚色主唱，这样的体制，可以说正是为歌妓度身量体定作的。也正因为此，元杂剧主唱的正末或正旦多由青楼歌妓承担，

如明代胡应麟《少室山房笔丛·庄岳委谈》云：“元杂剧旦有数色，所谓装旦，即今正旦也，小旦，即今副旦也，以墨点破其面，谓之花旦，今惟净、丑为之，而元时名妓，咸以此取称。如荆坚坚、孔千金、顾山山、天然秀、珠廉秀、李娇儿类。又妓李娇儿为温柔旦、张奔儿为风流旦。盖胜国杂剧，装旦多妇人为之。元花旦必与今净、丑迥别，故妓人多为之。”如《青楼集》所记载的五十位青楼歌妓中，多擅演杂剧，有的以旦色见长，如：

周人爱，京师旦色，姿艺并佳。

魏道道，勾栏内独舞【鹧鸪】四篇打散，自国初以来，无能继者。妆旦色，有不及焉。

李芝秀，赋性聪慧，记杂剧三百余段；当时旦色，号为广记者，皆不及也。

李娇儿，……花旦杂剧特妙。

张奔儿，李牛子之妻。姿容丰格，妙于一时。善花旦杂剧，时人目奔儿为“温柔旦”，李娇儿为“风流旦”。

米里哈，回回旦色，歌喉清宛，妙入神品。貌虽不扬，而专工贴旦杂剧。

孔千金，善拨阮，能慢词，独步于时。其儿妇王心奇，善花旦，杂剧尤妙。

有的则以末色见长，如：

南春宴，姿态伟丽，长于驾头杂剧，亦京师之表表者。

天赐秀，姓王氏，侯总管之妻也。善绿林杂剧。

所谓“长于驾头杂剧”或“善绿林杂剧”，即擅演由正末扮演的帝王、绿林好汉等男主角。

有的歌妓还旦、末双全，如：

珠帘秀，姓朱氏，行第四。杂剧为当今独步；驾头、花旦、软末泥等，悉造其妙。

顺时秀，姓郭氏，字顺卿，行第二，人称之为“郭二姐”。姿态闲雅。杂剧为闺怨最高，驾头、诸旦本亦得体的。刘时中待制尝以“金簧玉管，凤吟鸾鸣”拟其声韵。平生与王元鼎密。偶疾，思得马板肠，王即杀所骑骏马以啖之。阿鲁温参政在中书，欲瞩目于郭，一日戏曰：“我何如王元鼎？”郭曰：“参政，宰臣也；元鼎，文士也。经纶朝政，致君泽民，则元鼎不及参政；嘲风弄月，惜香怜玉，则参政不敢望元鼎。”阿鲁温一笑而罢。

天然秀，姓高氏，行第二，人以“小二姐”呼之。母刘，尝侍史开府。高丰神靓雅，殊有林下风致。才艺尤度流辈，闺怨杂剧，当为第一手。花旦、驾头，亦臻其妙。始嫁行院王元俏，王死，再嫁焦太素治中。焦后没，复落乐部，人咸以国香深惜。然尚高洁凝重，尤为白仁甫、李溉之所爱赏云。

朱锦绣，侯耍俏之妻也。杂剧旦、末双全，而歌声坠梁尘。

燕山秀，姓李氏。其夫马二，名黑驹头。朱帘秀之高第。旦、末双全，杂剧无比。

另外，由于元杂剧的正末、正旦主唱这一体制是为歌妓而

设,为了充分展现歌妓的演唱技艺,故在元杂剧的艺术体制中,以唱为主、曲为重。一本杂剧四折,每折一套曲,每套用同一个宫调,用一个韵部。由此也造成了在同一剧作中曲与白不一致的现象,同一剧作似出两人之手。故前人在赞美杂剧曲的同时,对其白却提出了批评。如明王骥德在《曲律·论宾白》中指出:“元人诸剧,为曲皆佳,而白则猥鄙俚褻,不似文人口吻。”又如清代李渔也认为:“传奇一事也,其中义理,分为三项:曲也,白也,穿插联络之关目也。元人所长者,止居其一,曲是也,白与关目,皆其所短。”^①有的论者看到北曲杂剧曲文与念白的风格不一致的现象后,便以为杂剧的曲文与宾白是出于不同作者之手,如明臧懋循谓杂剧的曲文是文人所作,而“宾白则演剧时伶人自为之,故多鄙俚蹈袭之语。”^②又李渔也谓:“北曲之介、白者,每折不过数言,即抹去宾白而止阅填词,亦皆一气呵成,无有断续,似并此数言亦可略而不备者。由是观之,则时止有填词,其介白之文,未必不系后来添设。”^③

由于元杂剧作家确定正末或正旦为一剧的主角,并由其来代替自己抒情言志,因此,剧中的人物形象除了由正末或正旦所扮演的人物外,其余的性格不鲜明,形象单薄。而且由于其他脚色只能念白,“悉为之外脚”,也影响了舞台效果。

南戏与元杂剧一样,也是在宋杂剧的基础上发展起来的,南戏的脚色也承自宋杂剧,在宋杂剧的五个脚色的基础上,发展演变为生、旦、净、末、丑、贴、外七个脚色,南戏的脚色体制虽与元杂剧一样,也以生、旦为主,但南戏生、旦两种脚色不仅可以出现在同一部戏中,而且皆可唱。南戏这一脚色体制的确立,也是与南戏作家身份与创作意图有关。

南戏的作者在元代末年高明改编《琵琶记》之前,都为民间

① 《闲情偶寄·词曲部·结构第一》,《中国古典戏曲论著集成》第七册,第17页。

② 《元曲选序》,《元曲选》卷首,第1页。

③ 《闲情偶寄·词曲部·宾白第四》,《中国古典戏曲论著集成》第七册,第51页。

艺人,当时称为“书会才人”,如明王骥德《曲律·杂论上》云:

古曲自《琵琶》、《香囊》、《连环》而外,如《荆钗》、
《白兔》、《破窑》、《金印》、《跃鲤》、《牧羊》、《杀狗劝夫》
等记,其鄙俚浅近,若出一手。岂其时兵革孔棘,人士
流离,皆村儒野老涂歌巷咏之作耶?

如现存最早的南戏剧本《永乐大典戏文三种》中的《张协状元》为温州的“九山书会”所作,《宦门子弟错立身》为“古杭才人”所作,《小孙屠》为“古杭书会”所作。又成化本《白兔记》的“副末开场”中也称该剧为“永嘉书会”所作。又如《寒山堂新定九宫十三摄南曲谱》卷首《西池宴王母蟠桃会》剧目下注云:“前明钞本也,原题‘敬先书会合呈’。”编撰南戏的这些书会才人与元杂剧的书会才人不同,南戏的都是一些靠编撰戏曲剧本、话本、诸宫调、唱赚等为生的下层文人,他们本来就不是文人学士,而属于市民阶层,如编撰《张协状元》的九山书会中才人们本身就是搬演这部戏的演员。又如南戏《拜月亭》的作者施惠,是杭州吴山城隍庙前“以坐贾为业”的小商人。

南戏作家将编撰剧作作为谋生营利的手段,他们为了获得较好的经济收益,必须要使自己所编撰的剧本能得到更多观众的喜爱。而作为戏曲观众来说,绝大多数还是下层民众,为迎合下层观众的观赏情趣,首先在剧作的情节内容上,要反映他们的愿望,因此,南戏艺人们依据下层民众的爱憎与关注的兴趣来选择题材和设置情节。作为下层民众来说,他们的最大愿望,就是希望改变自己低下的政治地位与贫穷的经济状况。俗话说:水往低处流,人往高处走。上层社会对下层社会有着很强的吸引力。上层社会的文化氛围、生活条件,不仅为已跻身上层社会的人们所沉醉和留恋,而且也為下层民众所向往,为他们所艳羨垂涎。而且,对于下层民众来说,也是有可能进入

上层社会，去享受他们所向往的生活方式，上层社会与下层社会之间虽有对立，但两者之间不存在不可逾越的鸿沟。所谓“将相本无种，男儿当自强”，“富无定，穷无根”。南戏艺人就是要把下层民众的这种跻身上层社会、改换门间的愿望在剧作中表现出来。

对于下层民众来说，要改变自己的社会地位，跻身上层社会，最有成效的途径是两条：一是科举，正如《张协状元》第五出外（张协父亲）对张协所说的：“欲改门间，须教孩儿，除非是攻着诗书。”这条路也是统治者允许并提倡的，宋代不仅因袭了唐代的科举制度，而且扩大了录取的名额与取消了门第的限制，所谓“朝为田舍郎，暮登天子堂”，“十年窗下无人闻，一举成名天下知”。“天子重英豪，文章教尔曹；万般皆下品，惟有读书高”。贫穷书生通过应试及第后，发迹而进入上流社会，如《荆钗记》中的王十朋。另一条路是立功，即投军打仗，建立功勋，从而得到皇帝的封赠，光宗耀祖，如《白兔记》中的刘知远投军立功，成功地进入了上层社会。南戏艺人们便是根据下层市民这种对上层社会的向往以及当时的社会实际，来设置故事情节，塑造人物形象的。在一部剧作中，以生、旦为主角，男女双方皆属下层民众，代表了下层民众的两个方面，其中男主角必定是有才华但贫穷的书生，而女主角通常是富家小姐，这些小姐家里虽有钱财，但无政治地位，即富而不贵。也有的是妓女，虽在风月场中积攒了一些钱财，但地位低贱。贫穷书生在及第发迹前，就被富家小姐或有钱的妓女看中，结为夫妻。在这些戏中，男女双方的结合，是一场金钱与才华的交易，即“才”与“财”的结合，双方具有借贷与投资的关系，而两者的目的是相同的，即一起跻身上流社会。如《荆钗记》中由生扮演的男主角王十朋是一贫如洗的穷书生，而由旦扮演的女主角钱玉莲是富家闺秀；再如《白兔记》中由生扮演的男主角刘知远是一个落魄无赖，而由旦扮演的女主角李三娘也是富家小姐；又如《王魁》

中由生扮演的男主角王魁是一个落魄的士子，由旦扮演的女主角敫桂英是积有钱财的歌妓。

由于女方看到了贫穷书生或落魄无赖的升值空间，即有能力通过科举或打仗，改变身份，进入上流社会，从而实现“夫妻贵”，光宗耀祖的理想；因此，才敢于冒险“投资”，与男方订立婚约。如《荆钗记·受钗》出中，当玉莲继母嫌贫爱富，提出要将玉莲嫁给富而不贵的孙汝权时，钱玉莲不顾继母的威逼，坚持认为：“王秀才虽窘，乃才学之士；孙汝权纵富，乃奸诈之徒。才学之徒，不难于富贵；奸诈之徒，必易于贫穷。王秀才一朝风云际会，发迹何难？”^①因此，宁可接受王家的荆钗，而不愿接受孙家的金钗。再如《白兔记》中的李三娘，发现刘知远有帝王之相后，便不嫌其贫穷落魄，下嫁给他。后又不屈从兄嫂的威逼，不肯改嫁，始终等着刘知远。又如南戏《破窑记》中女主角刘彩屏，宁可被父亲赶出相府，也要嫁给一贫如洗的吕蒙正，随他到破窑安身。

而且，南戏艺人为了满足下层观众的愿望，最后让作为借贷方的书生凭藉女方的资助，状元及第，最终进入上层社会，作为投资方的女方也最终收回了投资，凭藉书生的及第，得以改换门庭。因此，南戏的脚色体制不仅确立了生、旦的主角地位，而且最后多以生、旦大团圆为结局。

由上可见，南戏中生、旦为主的脚色体制的确立，与剧作家本人志趣无关，即不是“自娱”的产物，而是出于“娱人”的需要而设的，也是根据故事情节而定的。

由于在南戏中，生、旦不是作家抒情言志的代言者，故其所扮演的人物，不一定是正面人物，如在早期的南戏中，也有一些剧作将生所扮演的男主角描写成负心书生的形象。因为南戏剧作中所描写的男女主角之间的婚姻既然是一种投资与借贷

① 《荆钗记·逼嫁》，《宋元四大戏文读本》，第49页，江苏古籍出版社1988年版。

的行为,那么也就必然会有风险,即出现违约的现象,而违约的一方往往是贫穷书生。因为贫穷书生本来就把婚姻看成是一种进入上层社会的权宜之计,而且,朝中的权贵们企图通过与新及第的士子的联姻,来扩大自己的政治势力。出身贫寒的书生虽然凭着自己的才华与女方的财力登科及第,进入了上层社会,但要在满朝显贵中站稳脚跟,不受倾轧排斥,还须得到朝中显贵的提携与庇护,以巩固自己刚得到的地位。因此,一旦应试及第,地位的变化,再加上豪门的招赘,这些新及第的贫穷书生便会违约负心,抛弃糟糠之妻,入赘豪门。如被称为是南戏之首的《王魁》与《赵贞女蔡二郎》两剧,王魁状元及第后,写休书休掉了敫桂英,蔡伯喈应试及第后背亲弃妇,将上京城寻夫的赵贞女用马蹠死。又如《张协状元》中的张协在上京应试途中,遭到强人打劫,身受重伤,又被抢去盘缠,无法继续上京城应试。为了摆脱眼前的困境,才主动向贫女求婚,与贫女结成夫妻。一旦状元及第、摆脱困境后,就将贫女抛弃。不仅不遣人将贫女接来京城,而且当贫女千里迢迢,来到京城寻访他时,他竟不相认,反说当初与贫女结成夫妻,是“贫女蓦然留住,说化我结为姻契”。而如今因自己应试及第,贫女便想来高攀自己,“唱名了故来寻觅,都不道朱紫满朝,还知后与阿谁?”^①为了不在官场同僚面前丢脸,遭受非议,他命手下人将贫女赶了出去。后来赴任途中,路过五鸡山,遇见贫女,又用剑将贫女砍下山去。显然,张协是一个负心书生的形象。明代戏曲家沈璟曾集南戏中的婚变戏名写了《书生负心》散套,其中【刷子序】曲云:“书生负心,叔文玩月,谋害兰英。张叶身荣,将贫女顿忘初恩。无情,李勉把韩妻鞭死,王魁负倡女亡身。叹古今,欢喜冤家,继着莺燕争春。”^②这里提到的《陈叔文三负心》、《张协状

① 《永乐大典戏文三种》,第165页,中华书局1979年版。

② 明沈自晋:《南词新谱》卷四引录,中国书店1985年版。

元》、《李勉负心》、《王魁》、《欢喜冤家》、《诈妮子》等六部南戏，都是以抨击书生负心为主题的婚变戏。而这些由生扮演的男主角都作为反面人物，在剧中受到了抨击与惩罚。《南曲九宫正始》、《寒山堂新定九宫十三摄南曲谱》、《南词新谱》、《九宫大成》、《南词定律》等南曲谱收录了南戏《崔君瑞》（又名《崔君瑞江天暮雪》、《江天雪》）的【南吕近词·簇仗】曲，其中也云：“负心的是张协李勉，到底还须瞒不过天。天，一时一霎丧黄泉。便做个鬼灵魂，少不得阴司地府也要重相见。”

另外，由于南戏的生、旦是为事而设，为娱人而设，不是专为演员而设，故南戏中的生、旦的扮演者，多为民间艺人，不一定是歌妓，旦脚也可由男性来扮演。如《张协状元》中由扮演贫女的旦是男性演员，如第三十五出旦出场时与净、末的一段对白：“（旦）奴家特来见状元。（净）要见状元，便着紫衫，我便传名纸。（旦）奴家是妇人。（净）妇人如何不扎脚？（末）你须看它上面。”扎脚，即裹脚。末叫净看上面，谓下面虽不扎脚，上面确是妇人打扮，可见旦扮演贫女时，虽在头上扮成女性形象，而他的一双大脚仍能看出其为男性。又如明陆容《菽园杂记》载：“嘉兴之海盐、绍兴之余姚、宁波之慈溪、台州之黄岩、温州之永嘉，皆有习为倡优者，名曰戏文子弟，虽良家子不耻为之。其扮演传奇，无一事无妇人，无一事不哭，易生凄惨。此盖南宋亡国之音也。其贗为夫人者名装旦，柔声缓步，作夹拜态，往往逼真。士大夫有志于正家者，宜峻拒而痛绝之。”所谓“贗为夫人者名装旦”，显然是由男性来扮演的。

其次，南戏生、旦为主的脚色体制，也是为增强舞台效果设置的。在表演形式上，南戏虽确立了生、旦在戏曲脚色体制中的主角地位，但并不排斥限制其他脚色的作用，在同一部戏中，不限于生或旦一人主唱，凡上场的脚色都可唱。故不仅具有较好的舞台效果，而且，剧中人物形象都能得到充分的刻画，具有鲜明的个性，使得剧作具有很好的“娱人”效果，以获得最大的

经济收益。

由上可见,以中国戏曲以生、旦为主的脚色体制,虽同在宋元时期的杂剧与南戏中首次确立,但由于剧作家的身份及创作意图不同,有着不同的形成机制,也就造成了同样是以生(末)、旦为主的戏曲脚色体制,有着不同的形式,并产生了不同的舞台效果。

犯调考论^①

俞为民

犯调是曲体文学中的一种特殊曲体形式,它是在“本调”即原创曲调的基础上的创新与发展,在古代曲体文学发展史上,无论是剧曲还是散曲,是南曲还是北曲,都存在着犯调这一特殊的曲体形式,并且被曲家们大量地使用。而对于犯调这一特殊的曲体形式,在古代的曲论著作及曲调格律谱中,虽也多有论及,但只是在曲谱中罗列了一些犯调的具体句式,没有对犯调的产生及其内在的规律加以论述,故本文拟对犯调这一特殊曲体形式作一考论。

犯调这一形式并非始自曲体文学,早在唐代的俗曲及宋代的词调中就已经存在。如宋陈旸《乐书》载:“唐自天后末,【剑气】入【浑脱】,始为犯声之始。【剑气】宫调,【浑脱】角调;以臣犯君,故有犯声。明皇时乐人孙楚秀善吹笛,好作犯声;时人以为新意而效之,因有犯调。”注云:“五行之声,所司为正,所歆为旁,所斜为偏,所下为侧。故正宫之调,正犯黄钟宫,旁犯越调,

^① 本文为2007年度国家社会科学基金项目《中国古代曲体文学格律研究》,批准号07BZW030

偏犯中吕宫，侧犯越角之类。”【剑气】与【浑脱】为唐代大曲中的两首曲调，本属两个不同的宫调，而在当时，将两者合而歌之，即有犯调或犯声之称。而由于这种犯调与本调相比，具有新意，且相对于创立一支本调来说又较容易，故在唐代已十分盛行，如唐明皇时的乐工孙楚秀善作犯声，又唐代诗人元稹《元和五年予官不了罚俸西归三月六日至陕府》诗中也有云：“能唱犯声歌，偏精变筹义。”在宋代的词调中，也有犯调，如宋刘过的【四犯剪梅花】词，即是由【解连环】、【醉蓬莱】、【雪狮儿】、【醉蓬莱】等四首词调相犯而成的，故称“四犯”，如《词谱》在刘过词后注云：“凡集四调，故曰‘四犯’，本属三调，故又曰‘三犯’。”《词律》也于此词下注云：“此调为改之所创，采各曲句合成，前后各四段，故曰‘四犯’。柳词【醉蓬莱】属林钟商调，或【解连环】、【雪狮儿】亦是同调也。‘剪梅花’三字，想亦以剪取之义而名之。”又陆游的【江月晃重山】前三句为【西江月】，后二句为【小重山】。《词律》在此词下也注云：“用【西江月】、【小重山】串合，故名【江月晃重山】，此后世曲中用犯嘴矢也。词中题名‘犯’字者，有二义：一则犯调，如以宫犯商角之类，梦窗云‘十二住字不同，惟道调与双调俱上字住，可犯’是也；一则犯他词句法，若【玲珑四犯】、【八犯玉交枝】等所犯，竟不止一词，但未将所犯何调著于题名，故无可考，如【四犯剪梅花】下注小字，则易明；此题明用两调名串合，更为易晓耳。此调因【西江月】在前，【小重山】在后，故收于【西江月】后，犹【江城梅花引】，收于【江城子】后也。”另如南宋姜夔所作的【凄凉犯】为仙吕调犯双调，即夷则羽转夹钟商。曲承词来，故词调中的犯调形式，同样是曲调中一种重要的曲体形式。

所谓犯调，也就是不同曲调或不同宫调之间相犯，而从所犯的主体及其形式来看，大致可分为两种：

一种是不同曲调之间的相犯，即截取不同的曲调中的句子或合两曲及两曲以上，组合成一支新的曲调，这种犯调在南曲

称为集曲，北曲则称为带过曲。如《九宫谱定论说》谓：“犯者，割此曲而合于彼曲之谓，别命以名。”^①如南曲仙吕集曲【二犯掉角儿】，是截取【掉角儿序】本调前八句，后接【羽调排歌】末三句、【十五郎】六字一句，组合而成；再如商调集曲【莺集御林春】，是由【莺啼序】首二句，下接【集贤宾】三句、【簇御林】一句、【三春柳】三句组合而成；又如截取越调【下山虎】首二句，下接【狮子序】末二句，再接【忆多娇】末二句，组成集曲【忆虎序】。北曲的犯调如中吕【快活三带朝天子】、【十二月带尧民歌】、正宫【脱布衫带小梁州】、【伴读书带笑和尚】、双调【雁儿落带得胜令】、【沽美酒带太平令】、【离亭宴带歇拍煞】、南吕【四块玉带骂玉郎】、【感皇恩带采茶歌】、【玄鹤鸣带乌夜啼】等。

不同曲调相犯，组合成新的曲调，并非是随心所欲，毫无章法，其相犯也是有规律可循的。首先，所犯曲调在声情上须相同或相近。不同曲调的相犯，是同中相犯，即在保持所犯曲调的腔格主要特征（通常所说的“主腔”）的基础上的相犯与组合，因此，所犯的曲调必须具有相同或相近的声情。由于同一宫调内的曲调从总体上来说，其声情相同或相近，故在相犯组合时，常取同一宫调内的曲调相犯。如《九宫谱定论说》指出：在取不同曲调相犯组合时，“未免有安有不安。不若只犯本宫为便，一犯别宫，音调必稍有异。或亦有即犯本宫而不甚安者，宜深慎之”。^②如南曲中吕过曲【剔银灯】常与本宫内的【石榴花】曲相犯组合成集曲【剔灯花】，但前人多将【石榴花】曲换作双调内的【雁过声】曲，中吕与双调虽可相犯，但不若用同属中吕的【石榴花】曲相犯更为妥贴。如清钮少雅《南曲九宫正始》册四中吕过曲【剔灯花】（又名【榴花灯】）收录明“折梅逢使”散套“衷肠事略略诉君”曲，此曲由【剔银灯】前六句、【石榴花】后二句相犯而

① 《钦定曲谱》卷首，第 27、28 页，中国书店 1990 年影印。

② 《钦定曲谱》卷首，第 27、28 页，中国书店 1990 年影印。

成,曲下注云:“‘泪痕’二字今时唱多作【雁过声】腔板,亦可,但非同宫,不若【石榴花】仍在本宫,妙极。”又如册一黄钟集曲【画眉啄木】选收《千金记》“设宴割鸿沟”曲,前六句为【画眉序】,后三句为【啄木儿】,曲下注云:“此末三句,今或作【好姐姐】亦可,但黄钟、双调难以出入,今【啄木儿】即本宫。元传奇《杀狗记》末三句云‘休多语,假饶染就干红色,也被傍人道是非。’”【画眉序】曲属黄钟,【好姐姐】属双调,黄钟与双调两个宫调的声情差异较大,故不宜将两宫调内的曲调相犯而组合成集曲,宜改为犯同属黄钟的【啄木儿】。

除了同一宫调的曲调相犯外,相同或相近声情的宫调内的曲调也可相犯组合。如南曲南吕、仙吕及商调三调内的曲调可相犯,如南吕集曲【七犯玲珑】由【南吕·香罗带】、【商调·梧叶儿】、【商调·水红花】、【仙吕·皂罗袍】、【仙吕·桂枝香】、【仙吕·排歌】、【商调·黄莺儿】等七支曲调相犯而成。《南曲九宫正始》册五【南吕·七犯玲珑】曲下注曰:

《沈谱》曰:“此调《旧谱》所无,自希哲创之也。但【梧叶儿】三句不似;又且商调与仙吕相出入,亦非体也。”据斯言,词隐先生但知《旧谱》无有此调,而不知目中注得商调正应与仙吕出入者也。

可见,商调与仙吕声情相近,两者所统属的曲调可出入,故【商调·梧叶儿】曲可与仙吕及南吕中的曲调相犯,组合成集曲。

又如南吕集曲【九疑山】,也是由南吕与仙吕、商调三调内的【香罗带】、【犯胡兵】、【懒画眉】、【醉扶归】、【梧桐树】、【锁寒窗】、【大迓鼓】、【解三醒】、【刘泼帽】等九支曲调相犯而成。

而在可以相犯的宫调中,其相犯组合时,其所处的位置有前后之异,有的宫调的曲调必须居前,有的则必须居后,如商调曲与黄钟曲相犯,商调曲须居黄钟曲之前。如《南曲九宫正始》

册十高平调近词集曲【十样锦】明散套“幽窗下沉吟半晌”曲，曲下注云：“其末犯俗作【莺啼序】亦可，但商调不宜居黄钟之后，今从古本之【玉漏迟序】甚贴。”

若采用不同宫调的曲调相犯而成的集曲，其宫调归属通常由首曲的宫调为准，如仙吕集曲【五样锦】，由【仙吕·腊梅花】、【仙吕·香罗带】、【南吕·刮鼓令】、【商调·梧叶儿】、【仙吕入双调·好姐姐】三个宫调内的五支曲调相犯而成，其宫调则依首曲【腊梅花】而归仙吕。又如正宫集曲【朱奴剔银灯】，由【正宫·朱奴儿】与【中吕·剔银灯】两曲相犯而成，故依首曲【朱奴儿】从属正宫。又如南吕集曲【罗鼓令】，由【南吕·刮鼓令】、【仙吕·皂罗袍】、【越调·包子令】三个宫调内的三曲相犯而成，依首曲【刮鼓令】而归属南吕。

在北曲的犯调中，截取不同的曲调中的句子相犯的也与南曲一样，可以采用相同或相近声情的宫调内的曲调相犯组合，而带过曲则皆为同一宫调内的曲调相犯。

其次，在相犯的曲调之间，即前曲与后曲的过搭之处，在平仄、句式、节奏等格律上必须协调，衔接妥帖，无突兀不平之感。如清钮少雅在《南曲九宫正始》中，将前后过搭处的平仄、句式、板眼等格律上是否相协，作为衡量集曲是否合律的标准，如册二正宫集曲【二犯渔家傲】曲下注云：“此调按蒋、沈二谱之总题，虽亦【二犯渔家傲】，但不分题析调，致今人无识其详耳。故以其第六、七句皆谓‘被亲强，被君强’为读，……若此，其文理、宫调、句律、腔板皆合矣。”又册八仙吕入双调集曲【罗鼓令】元传奇《蔡伯喈》“我终朝的受馁”曲下也注云：“按此调之总题及犯调据元谱及古本《蔡伯喈》皆如是者，何今时谱以其前十句并扭作八句，强拟作【刮鼓令】全调，致尔衬字多繁，唱法拗劣，且又以末一句拟犯为【豹子令】，益谬矣。原犯之四调，不惟宫调皆可相通，亦且腔板和协。”册十高平调集曲【巫山十二峰】曲下注云：“梁伯龙先生不知【三换头】犯调，而以其列于此，岂知【三

换头】前五句是【五韵美】中四句，乃【掉角儿】。今若以其犯于此，则此曲乃【十三峰】矣。余今以此‘风花路歧’五句按律详推，拟易作【双劝酒】，句法、腔板及上下文之过接均协，恰正十二调矣。作词者不可不慎，唱者不可不察。”

清张大复《寒山堂新定九宫十三摄南曲谱》“犯调总论”中也指出：

犯者，音之变也，亦调之厄也。凡作者，不论本宫他调，必先审腔之粗细，调之抑扬，拍之疾徐，必使有头有尾，有起有收，切忌双头二尾。须过搭处无痕，高低合调，音不觉换而暗移，声不觉转而自变。不费人力，暗得天巧。……所忌者，前紧后缓，粗细不称，大小不合。短调要趋跄，长调要段数，或二犯，或三犯，至十二犯、十六犯、三十犯。非出别理，以叶为主，非图取奇也。吟哦必当细心炼句，不可淹草。歌者即以碍口，听者焉能赏心。厄箫管，劣嗓子，徒费精神，毋添蛇足。

所谓“切忌双头”，是指所集合成的新曲，只能是一头一尾，中间尽可多集别的曲调的曲句。

所谓“前紧后缓”，即指节奏而言，在相犯的曲调中，若所犯的曲调的节奏有缓急紧慢之分，各曲调连接的次序须按节奏的紧慢来定，即按先缓后紧的次序排列，节奏缓慢的曲调居前，节奏急促的曲调居后。这一排列顺序，也是曲调组合的规律所要求的，在曲调组合成套曲时，也是按先慢曲、后急曲顺序排列的，如清徐大椿《乐府传声·徐疾》云：“曲之徐疾，亦有一定之节。始唱少缓，后唱少促，此章法之徐疾也。”

所谓“粗细不称”，是指相犯曲调的性质须一致。南曲曲调有粗曲与细曲之分，细曲声情细腻，节奏缓慢，常用于生、旦抒

情时所唱；而粗曲节奏较快，常用于净、丑等脚色上场时作冲场曲。在南曲中，只有细曲与细曲间可相犯，粗曲不可用作犯调，因此，在选择曲调相犯时，须分清曲调的性质。

总之，前后曲相犯过搭处在字声、腔格、板眼等的安排，要熨帖自然，虽为多曲相犯连接，有如一体。如《水浒传·借茶》出南仙吕集曲【醉罗歌】，是由【醉扶归】前四句、【皂罗袍】五句、【排歌】末三句相犯组合而成，其第一与第二过搭处的字声、腔格及板眼皆安排得十分妥贴，如：

序次	前曲曲字	字声	腔格	后曲曲字	字声	腔格
第一过搭	水	阴上	合四合(低)工合四	似	阳去	六ノ
第二过搭	雨	阳上	合四	携	阳平	合

第一过搭的“水”与“似”即阴上声与阳去声相搭，腔格前低后高，造成一种起伏之势；第二过搭以阳上声字“雨”与阳平声字“携”相搭，“雨”字为上声字，上声字的全部腔格应为高一低一高的进行形式，即先下降后上升的进行形式，而此处为不完全上声腔格，即只有其中的下降部分腔格，首音高起，下降一音或连续下降，其下降后上行部分的腔格则由“携”字的腔头来完成，即“携”字的腔头“合”高于“雨”字的尾腔“四”，前后两字组成一个十分完美的上声字腔格。

又如《长生殿·哭像》出北中吕带过曲【快活三带朝天子】，【快活三】末字“帐”字上用正板、头眼、中眼，下【朝天子】曲文前加“看香”二衬字，上用一末眼、一底板，承上启下，在曲文首字“燕”上用一头眼，前后两曲板眼交接十分自然。

但有时为了配合剧情与剧中人物情绪的起伏变化，在前后曲相犯的过搭处，腔格的处理上，也故意造成一种高低起伏之势，如《千忠戮·惨睹》出【倾杯序】、【刷子序】、【锦缠道】、【雁过声】、【小桃红】、【普天乐】、【朱奴儿】等曲分别与【玉芙蓉】相犯而组合成的集曲，各曲间过搭处的腔格为配合剧情及剧中人物情

绪变化的需要,故意造成高低起伏之势,但腔格从高到低或从低到高的转折,又安排得十分自如,如:

集曲名	前曲末字	字声	腔格	后曲首字	字声	腔格
【倾杯玉芙蓉】	江	阴平	尺	但	阳去	工尺
【刷子芙蓉】	壤	阳上	四上尺	堆	阴平	仕仄仕
【锦芙蓉】	殃	阴平	六	添	阴平	五
【雁芙蓉】	丧	阴平	工尺	真	阴平	五
【小桃映芙蓉】	创	阴平	五	纵	阴去	六
【普天芙蓉】	翔	阳平	上尺	空	阴去	五
【朱奴插芙蓉】	两	阳上	上尺	我	阳上	六

从上列几首集曲的过搭处的字声及腔格可见,【刷子芙蓉】、【雁芙蓉】、【普天芙蓉】、【朱奴插芙蓉】四集曲过搭处的腔格皆是从低音突然转高数音,而为了不造成突兀不协,在前后曲字间,皆加一念白用以过渡,如【刷子芙蓉】前曲【刷子序】末字(壤)与后曲【玉芙蓉】首字(堆)间用“想俺那些众公卿到今日里呵”一句念白过渡;【雁芙蓉】前曲【雁过声】末字(丧)与后曲【玉芙蓉】首字(真)间用“啊呀天吓”一句念白过渡;【普天芙蓉】前曲【普天乐】末字(翔)与后曲【玉芙蓉】首字(空)间用“好一个不知死活的囚徒”一句念白过渡;【朱奴插芙蓉】前曲【朱奴儿】末字(两)与后曲【玉芙蓉】首字(我)间用“咳!我想做忠臣的到这个地位,那些读书的还要做甚么官”三句念白过渡。各过搭处的腔格既有较大的起伏变化,又转接自如。

犯调的组合形式,南北曲有繁简之异。南曲的犯调形式繁多,如《寒山堂新定九宫十三摄南曲谱》“犯调总论”谓南曲的犯调形式有“在本宫作犯也,有侧犯,借别宫作犯也,花犯,将几曲名翻覆前后凑成,如【雁渔锦】、【二犯傍妆台】之类;串犯,将曲分为前后两截,后半先完前半,后曲重起,如散曲‘霍索起披襟’之体是也;和声,一套中每一曲完将别曲几句和之,如【三迭排

歌】、【道和排歌】之类是也”。综观南曲犯调的组合形式，大致有这样几种情形：

一是将若干曲调相犯，组合成一集曲，也就是张大复所说的“花犯，将几曲名翻覆前后凑成”。如正宫集曲【雁渔锦】，由【雁过声】（全）、【二犯渔家傲】、【二犯渔家灯】、【喜渔灯】、【锦缠道犯】等五曲相犯而成，而后四曲又皆为集曲，且后四集曲的末二句又皆犯首曲【雁过声】。

二是折腰式，也就是张大复所说的“串犯”，“将曲分为前后两截，后半先完前半，后曲重起”。即在一支曲调中间，串入别的曲调的曲句，与他曲相犯后，又转接原曲末几句。有如一完整的曲调中间被折断，故名。如在正宫【破阵子】曲第二句下，串入【齐天乐】末三句，再接【破阵子】后三句，成集曲【破齐阵】；再如在仙吕入双调【五供养】第五句下插入【玉交枝】末二句，后再接【五供养】末四句，成集曲【供玉枝】；又如在仙吕【桂枝香】本调第四句下，串入【皂罗袍】四四字句，再接【桂枝香】本调二句，成集曲【二犯桂枝香】（或名【桂花袍】）。

有的折腰式的犯调，在曲调名中注明了“折腰”二字，如《南曲九宫正始》册五所收录的【南吕引子·折腰一枝花】曲便是在【南吕·一枝花】本调第四句后插入【恋芳春】、【惜春慢】各一句，下再接【一枝花】后五句，相犯而成。

三是截取若干曲之句子，相犯连接而成。如取黄钟【画眉序】前四句，下接【掉角儿】后五句、【狮子序】末二句，成集曲【画角序】；取双调【昼锦堂】前五句，下接【月上海棠】后五句，成集曲【锦堂月】；取【昼锦堂换头】前六句，下接【月上海棠】首二句，再接【好姐姐】后三句，成集曲【姐姐上锦堂】；取仙吕入双调【六么令】首二句，下接【玉抱肚】末句，再接【玉交枝】末二句，成集曲【二犯六么令】；取仙吕入双调【玉抱肚】前四句，下接【五供养】后五句，成集曲【玉山供】；取【玉抱肚】前四句，下接【三月海棠】后四句，再接【玉交枝】末句，成集曲【海棠抱玉枝】。

四是以缠达的形式相犯，即分别截取两支曲调的若干句子循环相犯，如南曲中的仙吕入双调集曲**【犯袞】**，即是由**【黄龙袞】**前三句、**【风入松】**后一句循环相犯的犯调形式。如元南戏《蔡伯喈》**【犯袞】**曲：

【犯袞】**【黄龙袞】**(他公婆的)亲看见，双双死，无钱送。

【风入松】剪(头)发卖买棺材。**【黄龙袞】**(他去)空山里，(把)裙包土，血流指。**【风入松】**(感得)神明助(与他)筑坟台。

另如**【犯朝】**、**【犯欢】**、**【犯声】**等曲，也皆是以缠达的形式相犯而成，**【犯朝】**，是由**【四朝元】**一句、**【风入松】**一句循环相犯而成，如元南戏《蔡伯喈》“你如今便回”曲：

【犯朝】**【四朝元】**你如今便回，**【风入松】**(说)张老的(道与)蔡伯喈。**【四朝元】**(道你)拜(别人)爹娘(好)没哉，**【风入松】**(亲)爹娘(不值)你一拜。

【犯欢】则是由**【归朝欢】**三句、**【风入松】**一句循环相犯而成，如元南戏《林招得》“喜春来”曲：

【犯欢】**【归朝欢】**喜春来，怕春归，闲愁万种。**【风入松】**将心事付残红。**【归朝欢】**为多情，盼多才，云山万重。**【风入松】**春衫上搵啼红。

【犯声】则是由**【双声子】**一句、**【风入松】**一句循环相犯而成，如元南戏《苏小卿》“玉指拨银甲款兜”曲：

【犯声】**【双声子】**玉指拨银甲款兜，**【风入松】**轻清处韵

悠悠。**【双声子】**跨鸾凤吹箫弄玉，**【风入松】**一曲敢破《梁州》。

另外，像**【犯袞】**、**【犯朝】**、**【犯欢】**、**【犯声】**等曲与**【风入松】**的组合，本身也是一种缠达形式的犯调，这是因为两者的组合十分稳定，在一支**【风入松】**曲后，必间以一支**【犯袞】**或**【犯朝】**、**【犯欢】**、**【犯声】**，这样的组合，其实就是在**【风入松】**全曲后与**【犯袞】**相犯。如《南曲九宫正始》册八**【仙吕入双调过曲·犯袞】**曲后注云：“时谱曰：‘细查旧曲，凡**【风入松】**或一曲，或二曲，其后必带此二段，今人谓之**【急三枪】**。未知是否，不敢遽定其名也。末后一曲，则止用**【风入松】**，更不带此二段，不知何故。’若然，时谱亦在疑信之间也。但今歌者无不实谓为**【急三枪】**。余在未识《元谱》时亦然，后幸得勘《元谱》，始知此调名曰**【犯袞】**，向为**【急三枪】**冒之。然此调全章必为二折，每折之前三句皆犯**【黄龙袞】**，末三句比即元传奇《王十朋》此调云‘才日暮问路程寻旅店’是也。其第四句仍用**【风入松】**耳。况此类不止于**【犯袞】**，犹有**【犯朝】**、**【犯欢】**、**【犯声】**等调，皆必间用于**【风入松】**套内。比如一**【犯袞】**、一**【犯朝】**，即此《蔡伯喈》是也；或用一**【犯袞】**、一**【犯欢】**，元传奇《林招得》是也；或用一**【犯袞】**、一**【犯声】**，元传奇《苏小卿》是也；或又二曲皆用**【犯袞】**，元传奇《瓦窑记》是也。若等体类不多勘不知耳。”

五是在曲调的合头处，犯其他曲调中的句格，即如《寒山堂新定九宫十三摄南曲谱》“犯调总论”中所说的“和声”，“一套中每一曲完将别曲几句和之，如**【三迭排歌】**、**【道和排歌】**之类是也”。在南曲曲调中，某些曲调分为前后两部分，前一部分的旋律只是相对稳定，而后一部分则固定不变，这固定不变部分称为“合头”，也就是该曲之定腔所在，故“合头”部分的文字也较固定。同一曲调连用几曲，若“合头”部分的曲文相同，从次曲起，便只在“合头”处注明“合”或“合前”、“合同前”，曲文不再出

现。而这类犯调，即在合头处换用其他曲调的曲句。如《南曲九宫正始》册一黄钟过曲【绛都春犯】选收《刘智远》“同云密布”曲，注云：“此调之合头而犯【疏影】，乃《元谱》之原题，时谱未尝究及于此。”又册三仙吕集曲【四换头】，合头处皆用【排歌】三句，注云：“此格四曲皆全调，后用【排歌】为合头。”

六是整支曲与他曲的若干句相犯者，如在仙吕【皂罗袍】本调前接【醉扶归】四句，组合而成集曲【醉罗袍】；或前接【醉扶归】四句，后再接【羽调排歌】三句，成集曲【醉罗歌】。在仙吕【一封书】本调后接【羽调排歌】后六句，成集曲【一封歌】，或接【羽调排歌】末三句，成集曲【四换头】。

与南曲的犯调相比，北曲的犯调形式较为简单，大致有四种情形：

一是截取不同的曲调中的句子组合成一支新的曲调，如黄钟【刮地风犯】，首二句犯【商调·挂金索】前二句，接【刮地风】后八句；【神仗儿犯】，【神仗儿】前四句，后犯【南吕·梁州第七】前十句；【节节高犯】，首犯【南吕·四块玉】前三句，接【节节高】后四句。

二是整曲与整曲相犯，即带过曲。如中吕【快活三带朝天子】、【十二月带尧民歌】、正宫【脱布衫带小梁州】、【伴读书带笑和尚】、双调【雁儿落带得胜令】、【沽美酒带太平令】、【离亭宴带歇拍煞】、南吕【四块玉带骂玉郎】、【感皇恩带采茶歌】、【玄鹤鸣带乌夜啼】等。

三是曲调的首尾句格不变，只在中间与别曲相犯，插入别的曲调的曲句，如“九转”【货郎儿】，便是在【货郎儿】中插入了不同的曲句：

【一转货郎儿】7、7、7、3、3、7

【二转货郎儿】【货郎儿】7、7、7、【卖花声】7、7、4、【货郎儿】7

【三转货郎儿】【货郎儿】7、7、7、3、3、【斗鹌鹑】7、4、4、4、【货郎儿】7

【四转货郎儿】【货郎儿】7、7、7、【山坡羊】4、4、7、3、3、7、7、3、
【货郎儿】7

【五转货郎儿】【货郎儿】7、7、7、【迎仙客】6、7、3、3、4、5、【红
绣鞋】6、6、7、3、3、【货郎儿】7

【六转货郎儿】【货郎儿】7、7、7、【四边静】7、4、4、4、【普天乐】
3、3、4、4、【货郎儿】7

【七转货郎儿】【货郎儿】7、7、7、【小梁州】7、4、6、3、5、【货郎
儿】7

【八转货郎儿】【货郎儿】7、7、【尧民歌】7、2、2、5、5、【叨叨令】
5、5、【倘秀才】4、【尧民歌】7、2、2、5、5、【叨叨令】5、5、【货郎儿】7

【九转货郎儿】【货郎儿】7、7、7、【脱布衫】7、7、7、7、【醉太平】
4、4、7、4、7、7、7、【货郎儿】7

各曲的头与尾皆保持着【货郎儿】的句式，但在中间，由于各曲所插入的曲调句格的不同，这就使得各曲的腔格产生了差异。一方面由于头和尾皆用【货郎儿】曲中的句式，使得全曲前后呼应，保持了旋律的统一；另一方面，通过插入的别的曲调，增强了旋律的变化。

四是曲调与尾声相犯。在北曲的犯调中，有一类是由曲调与尾声相犯组合而成的集曲，专用于全套曲的煞尾，如：

黄钟【神仗儿煞】：前六句为【神仗儿】，后二句为【尾声】；

正宫【啄木儿煞】：前二句为【啄木儿】，后三句为大石【随煞】；

仙吕【后庭花煞】：前八句为【赚煞】，中间六句为【后庭花】，后一句为【赚煞】。

南吕【隔尾随煞】：前五句为【隔尾】，后六句为【随煞】。

中吕【卖花声煞】：前三句为【随煞】，后三句为【卖花声】。

大石【带赚煞】：前二句为【随煞】，中间二句为【好观音】，后四句为【赚煞】。

【雁过南楼煞】：前二句为【雁过南楼】，后四句为【随煞】。

【好观音煞】：前二句为**【好观音】**，后四句为**【煞尾】**。

商调**【浪来里煞】**：前三句为**【浪来里】**，后五句为**【随调煞】**；

【高平随调煞】：前十二句为**【高平煞】**，后五句为**【随调煞】**。

越调**【天净沙煞】**：前四句为**【天净沙】**，后一句为**【尾声】**；

【眉儿弯煞】：前六句为**【眉儿弯】**，后一句为**【尾声】**。

双调**【离亭宴带歇指煞】**：前二句为**【离亭宴煞】**，中间十二句为**【歇指煞】**，后三句为**【离亭宴煞】**。

由相犯而成的新曲调，须命以新的曲调名，如明代王骥德在《曲律·论调名》中论及犯调的调名时，指出：“又有杂犯诸调而名者，如两调合成而为**【锦堂月】**，三调合成而为**【醉罗歌】**，四五调合成而为**【金络索】**，四五调全调连用而为**【雁鱼锦】**；或明曰**【二犯江儿水】**、**【四犯黄莺儿】**、**【六犯清音】**、**【七犯玉玲珑】**；又有八犯而为**【八宝妆】**，九犯而为**【九疑山】**，十犯而为**【十样锦】**，十二犯而为**【十二红】**，十六犯而为**【一秤金】**，三十犯而为**【三十腔】**类，又有取字义而二三调合为一调，如**【皂袍罩黄莺】**、**【莺集御林春】**类；有每调只取一字，合为一调，如**【醉归花月渡】**、**【浣纱刘月莲】**类。”

而犯调的命名，总的原则，必须将所犯曲的曲调在新曲调名中反映出来，能让人看到此曲调名后便知其所犯的曲调。如南仙吕集曲**【醉归花月渡】**，是由**【醉扶归】**、**【锦添花】**、**【月儿高】**、**【渡江云】**、**【金井水红花】**等五曲相犯而成，这五支曲调名在集曲名中都得以体现。又如《南曲九宫正始》册八收录元传奇《刘智远》“沽酒谁家好”曲，曲名作**【金罗红叶儿】**，注云：“又名**【金井梧桐花皂罗】**，俗作**【金井水红花】**。”又云：“此调俗名**【金井水红花】**，‘井’字无谓，后时谱改作**【梧蓼金梧】**，遗却**【江儿水】**矣。按《元谱》原题乃**【金罗红叶儿】**，其首二句注犯**【江儿水】**，五调皆贴矣。”如南正宫集曲**【雁渔序】**俗作**【二犯渔家灯】**，钮少雅认为调名中的“灯”字不确，如云：“俗名**【二犯渔家灯】**，‘灯’字何属？”“此调蒋、沈二谱皆曰**【二犯渔家灯】**，据**【渔家灯】**即犯调

矣，何又有他犯乎？且其‘灯’字亦无谓。按今古本之【倾杯序】不惟仍在本宫，且又统联七句四字，妙极。”^①又如南南吕集曲【五更马】俗也作【五更月】，钮少雅也谓其不确，云：“此调坊本作【五更月】，‘月’字无谓。今勘得下六句，确与仙吕宫【上马踢】恰合，故易其题为【五更马】，有古词云：‘五更朝罢马嘶寒。’”^②

犯调命名的具体方式，北曲犯调有两种命名形式：一是在曲调名后加一“犯”字，如【神仗儿犯】、【节节高犯】等；二是两支或三支整曲相犯的，则在所犯曲调名中，加“带”或“过”、“带过”等字，如【雁儿落带得胜令】、【骂玉郎过感皇恩采茶歌】、【快活三带朝天子】、【十二月带尧民歌】等。

而南曲犯调（集曲）的命名方式则有多种：

一是集所犯曲调名中的若干字词组合而成新的曲调名，如【传言玉女】首二句后犯【珍珠帘】末三句，组成集曲，命名为【玉女卷珠帘】；如【珍珠帘】首二句后犯【传言玉女】末四句，则命名为【珠帘遮玉女】。但所集曲名，须文理通顺自然，不生拗硬凑，如清李渔在《闲情偶寄·词曲部·音律第三》论及犯调的命名时指出：

曲谱无新，曲牌名有新。盖词人好奇嗜巧，而又不
得展其伎俩，无可奈何，故以二曲、三曲合为一曲，熔铸
成名，如【金索挂梧桐】、【倾杯赏芙蓉】、【倚马待风云】之
类是也。此皆老于词学、文人善歌者能之，不则上调不
接下调，徒受歌者揶揄。然音调虽协，亦须文理贯通，
始可串离使合。如【金络索】、【梧桐树】是两曲，串为一
曲，而名曰【金索挂梧桐】，以金索挂树，是情理所有之
事也；【倾杯序】、【玉芙蓉】是两曲，串为一曲，而名曰【倾

① 《南曲九宫正始》册二正宫集曲【雁渔序】曲下注，戏曲文献流通会 1936 年影印，第 25 页。

② 《南曲九宫正始》册五南吕集曲【五更马】曲下注，第 45 页。

杯赏芙蓉】，倾杯酒而赏芙蓉，虽系捏成，犹口头语也。**【驻马听】**、**【一江风】**、**【驻云飞】**是三曲，串为一曲，而名曰**【倚马待风云】**，倚马而待风云之会，此语即入诗文中，亦自成句。凡此皆系有伦、有脊之言，虽巧而不厌其巧。竟有只顾串合，不询文义之通塞，事理之有无，生扭数字作曲名者，殊失顾名思义之体，反不若前人不列名目，只以“犯”字加之。如本曲**【江儿水】**而串入二别曲，则曰**【二犯江儿水】**；本曲**【集贤宾】**而串入三别曲，则曰**【三犯集贤宾】**。又有以“摊破”二字概之者，如本曲**【簇御林】**、本曲**【地锦花】**而串入别曲，则曰**【摊破簇御林】**、**【摊破地锦花】**之类，何等浑然，何等藏拙。更有以十数曲串为一曲而标以总名，如**【六犯清音】**、**【七贤过关】**、**【九迴肠】**、**【十二峰】**之类，更觉浑雅。予谓串旧作新，终是填词末着。只求文字好，音律正，即牌名旧杀，终觉新奇可喜。如以极新极美之名，而填以庸腐乖张之曲，谁其好之？善恶在实，不在名也。

二是取所犯各曲调中相同的一字，加上所犯曲调数组成一曲调名，如《南曲九宫正始》册三收录仙吕集曲**【四时花】**曲，此曲由**【惜黄花】**、**【间花袍】**、**【锦添花】**、**【一盆花】**四曲相犯集合而成，因这四曲中皆有“花”字，故名**【四时花】**。《正始》注云：“此调用**【四时花】**名合成一调，故总题曰**【四时花】**。今俗名**【四季花】**亦可，但其束处重复一段**【锦添花】**。此非撰人失体，盖因元人原有是例，况元人先有全调**【四时花】**套，亦即此四调，亦于每调后复用**【锦添花】**一段为束尾。今之‘愁杀闷杀人天’一曲，即于此四调摘句合成者，故其束尾仍复一段**【锦添花】**耳。”再如高平调集曲**【五样锦】**由**【字字锦】**、**【锦法经】**、**【锦衣香】**、**【锦添花】**、**【西地锦】**合成，取五曲调名中的“锦”字，故名**【五样锦】**；**【五团花】**由**【赏宫花】**、**【腊梅花】**、**【一盆花】**、**【石榴花】**、**【芙蓉花】**五曲

组成;或【海榴花】、【梧桐花】、【望梅花】、【一盆花】、【水红花】五曲组合而成;或【海榴花】、【芙蓉花】、【一盆花】、【腊梅花】、【水红花】五曲相犯组合而成。

三是以所犯曲中的主要曲调名加上其余犯曲调名中的字词组合而成。如仙吕入双调集曲【风云会四朝元】由【四朝元】、【会河阳】、【朝元令】、【驻云飞】、【一江风】等五曲相犯组合而成,集曲名便是在【四朝元】这一调名中加上了另外相犯的四曲中的一字组合而成。

或是所犯曲中的主要曲调名加上其余曲调中的数字组合成新的曲调名,如仙吕集曲【甘州八犯】,由【解三醒】、【一盆花】、【四边静】、【八声甘州】等曲相犯组合而成,其中【解三醒】、【一盆花】、【四边静】三曲名中的数字相加共为“八”,故名【八声甘州】,如钮少雅在此曲下注云:“按此【解三醒】、【一盆花】、【四边静】一调,恰共八数,故名【甘州八犯】耳。此义即如《拜月亭》之【四犯黄莺儿】,其前后皆【黄莺儿】,腹中仅犯【四边静】一句,即称‘四犯’也。又【九回肠】之【解三醒】、【三学士】、伪调【急三枪】三调共合九数而得是名,但【九回肠】之【急三枪】尚谬,今本曲之八犯、《拜月亭》之四犯确然无疑。”^①

四是直接以所犯曲调的总数命名,如高平调集曲【十二红】由【醉扶归】、【醉公子】、【红林擒】、【醉娘子】、【红衫儿】、【小桃红】、【满江红】、红叶儿】、【红绣鞋】、【红芍药】等十二曲相犯组合而成;又如【六犯清音】由【梁州序】、【桂枝香】、【道和排歌】、【八声甘州】、【恨萧郎】、【黄莺儿】等六曲相犯组合而成。

集曲这一犯调形式,相对于本调来说,既是一种创新与变体,扩大与丰富了本调的音乐内涵,同时随着这种犯调的广为流传,逐步定型,演变成一种新的本调,如张大复《寒山堂新定九宫十三摄南曲谱》云:“此谱但收过曲,不收犯调。但古曲中

① 《南曲九宫正始》册三仙吕集曲【甘州八犯】曲下注,第39页。

之犯调，其音韵美听，沿用已久，如【一秤金】、【五马风云会】、【渡江云】之类，则直可作正调看，不必问其所犯何调也。”由于这种本调的创立又较容易，故随着犯调的产生及增多，大大丰富了曲调体式与声情的多样性，也为曲家们提供了更多的选择。

犯调的第二种形式，是指同一支曲调出入不同的宫调，这种犯调形式称借宫，也称转调。就是本属于某一宫调的曲调，可以用另一宫调的调高、调式唱。转调在宋代的词调及大曲中就已普遍存在。如《词谱》卷十三云：“转调者，摊破句法，添入衬字，转换宫调，自成新声耳。”有的在可转调的词调名前特加上“转调”一词以注明，如【转调踏莎行】、【转调丑奴儿】等。如吴文英的【锁窗寒】词自注云：“无射商，俗名越调，犯中吕高，又犯正宫。”【锁窗寒】本属无射商（越调），但又与中吕、正宫出入。又如宋王灼《碧鸡漫志》卷四载：【虞美人】“旧曲三：其一属中吕调，其一中吕宫，近世转入黄钟宫”。卷五也云：“今大石调【念奴娇】，世以为天宝间所制曲，……后复转此曲入道调宫，又转入高宫、大石调。”又宋代大曲中的【凉州】、【伊州】等曲，皆可出入七个不同的宫调。如《碧鸡漫志》卷三载：

今《凉州》见于世者，凡七宫曲，曰：黄钟宫、道调宫、无射宫、中吕宫、南吕宫、仙吕宫、高宫，不知西凉所献何宫也。……《伊州》见于世者，凡七商曲：大石调、高大石调、双调、小石调、歇指调、林钟商、越调，第不知天宝所制七商中何调耳。

在明清人所编撰的曲谱中，皆以宫调来区分曲调的声情，将曲调分别归入“北九宫”、“南九宫”之中，曲调皆按宫调分列。但这种以宫调来对曲调进行分类的方法，不能真实细致地反映具体曲调的声情，如《九宫谱定》在卷首的《总论》中特予指出：“凡声情既以宫分，而一宫又有悲欢、文武、缓急、闲闹，各异其

致。如燕饮、陈诉、道路、军马、酸凄、调笑，往往有专曲，约略分注第一过曲之下，然通彻曲义，亦可以弗以为拘也。”由于宫调与曲调的隶属关系存在着模糊性的缺陷，故在实际运用曲调时时，便出现了同一曲调可出入不同宫调即转调相犯现象。如清钮少雅的《南曲九宫正始》九宫及十三调各宫调出入相犯如下：

宫调名	可出入宫调	宫调名	可出入宫调
黄钟	商调、羽调	越调	小石调
正宫	大石、中吕	双调	仙吕、小石
大石	正宫	羽调	仙吕
仙吕	羽调、南吕、道宫	道宫	仙吕、南吕
中吕	正宫、道宫	般涉	中吕
南吕	仙吕、道宫	小石	越调、双调
商调	黄钟、仙吕、羽调	高平	各宫诸调皆可出入

又如在清李玉的《北词广正谱》中，“北九宫”每一宫调也都有出入两个或两个以上宫调的曲调：

宫调名	总曲数	可出入之曲	借宫之曲	宫调名	总曲数	可出入之曲	借宫之曲
黄钟宫	32	6	9	大石调	31	6	
仙吕宫	51	19	34	商调	31	5	22
南吕宫	25	10	11	越调	37	3	2
中吕宫	43	26	24	双调	120	20	22
正 宫	36	26	34				

借宫之法，为曲家组合曲调联套提供了方便。北曲依宫调联套，即只能由同一宫调内的曲调组合成一套曲，如北曲杂剧一本四折四套曲，例用四个宫调；明清传奇作家也强调一套曲用一个宫调。这样的体制严重束缚了剧情的表达与人物形象的塑造，故可利用借宫的形式，借用别的宫调中与剧情或人物相应的曲调，相犯组合。

从全本戏到折子戏

——以汤显祖《牡丹亭》的考察为中心

解玉峰

中国民族戏剧的演出,就其形态而言,可略分为两类:一为全本戏,一为折子戏。全本戏,又称“本戏”、“正剧”,全本戏所演故事大都情节曲折、首尾完整;折子戏,有“散出”、“散套”、“杂单”、“杂出”、“单出”、“杂剧”、“折头戏”等不同称名,相对全本戏而言,其情节表现大都是片断性的、不完整的。折子戏大都是从全本戏中脱离出来的,乾隆年间编成的著名剧选《缀白裘》所收 430 出折子戏分别来自 87 种传奇、杂剧。“荆”、“刘”、“拜”、“杀”以及《琵琶记》、《牡丹亭》等名剧最初皆为全本戏,其最终的存在样态则皆为折子戏。故我们可以说,从全本戏演变为折子戏,是中国戏剧历史演进的一条基本规律。

学术界过去在阐释折子戏的成因时,大多认为折子为全本“精华之所在”,故得以留存,此种解释似失诸含混笼统。中国戏剧的演出为何会由全本戏走向折子戏,折子戏是如何从全本戏中脱离出来的?《琵琶记》、《浣纱记》、《牡丹亭》、《长生殿》等演出史上影响较大的剧作,它们的演出史对从全本到折子这一历史规律都有所反映。鉴于相关汤显祖(1550—1616)《牡丹亭》

的演出史料最为富赡,其对民族戏剧也有极特别的意义,故本文拟以《牡丹亭》为主要对象,探讨中国戏剧从全本戏演变为折子戏的历史过程及其内在规律。

理解中国戏剧从全本戏演变为折子戏这一问题,首先应对中国民族戏剧的演出环境有所了解。清康熙以来,北京、苏州等城市相继出现了商业性戏园,在此之前中国戏剧的演出大都是非商业性的。其演出场所主要有两大类:一为乡间之庙台,一为贵人之厅堂。乡间庙台演戏多为酬神祈福或祭祖驱邪,故往往不惜钱财,一连数日,甚或经旬浹月。在这样的演出场合下,戏剧的演出时间一般较长,也无明确的时间限定。南戏、传奇一般长达三四十出甚至五六十出,虽或失诸冗长、散漫,但很适于这种场合下的演出^①。庙台演出有浓厚的仪式性和功利色彩(至少都是打着酬神祭祖的旗帜“娱人”),相对庙台演出而言,厅堂演出更多娱乐性,艺术要求也相对较高。从一般史料来看,18世纪之前,缙绅士夫逢祭祖、婚丧、庆寿等重要场合,一般都演全本,以示郑重。但厅堂演出面临的最大问题便是演出时间受限。贵人往往较小民为“忙”,难得有时间观赏长达几十出的演出。反映明嘉靖时社会风习的小说《金瓶梅》,第六十三回写到西门庆为李瓶儿办丧事,请海盐戏子搬演《玉环记》(《六十种曲》本为三十四出),西门庆有时显得极不耐烦,吩咐“快吊关目上来”、“拣着热闹处唱罢”。戏子“紧做慢唱”,《玉环记》仍然用了两个整夜和半个晚上方演毕。李渔(1611—1680)在《闲情偶寄》中也说到全本戏在厅堂演出中的不幸遭遇:

^① 西方戏剧之所以更加重视情节结构,因其多为剧场演出,一般有演出时间的限定。如古希腊悲剧大多是在一天之中连续演出三个相对独立的悲剧,之后还要加演一个风趣的羊人剧。这样一部悲剧的演出一般应在两三小时之内。伊丽莎白时代的戏剧演出多在下午举行,为时两个钟头或两时半。以上参考阿庇亚等《西方演剧艺术》、廖可兑《西欧戏剧史》等著作。

然戏之好者必长，又不宜草草完事，势必阐扬志趣，摹拟神情，非达旦不能告阙。然求其可以达旦之人，十中不得一二，非迫于来朝有事，即限于此际之欲眠。往往半部即行，使佳话截然而止。予尝谓：好戏若逢贵客，必受腰斩之刑。……尝见贵客命题（按，即“点戏”），止索杂单（按，即折子），不用全本。皆为可行即行，不受戏文牵制也。^①

由此来看，由于厅堂演出观剧之人多为“忙人”，所以全本演出存在实际困难，往往偷工减料，“草草完事”。《牡丹亭》共计十五出，若照原本演出至少需要三天时间，而厅堂演出多以一日为限。故自明万历至清康熙近百年间，有关全本《牡丹亭》的演出记载虽很常见，但不加删减的演出应极少。^②

全本戏的主要特点在“全”，即故事情节完整，但在厅堂这种特殊的演出环境中为照顾情节的完整，往往迫使脚色匆忙上下场、赶情节，不能停留在某一情节“点”上酣畅淋漓地发挥，较少观赏的趣味。而折子戏一般长度为三四十分钟，故相对全本戏而言，折子戏的演出有更多的灵活性，特别适宜于厅堂演出。而且折子戏表现的重心不在故事“情节”，而在全本情节“线”的某一“点”上，淋漓尽致地表现人情物理，唱、念、做、表等皆有独到之处，更易取悦观者之耳目。故折子戏在演出的灵活性和艺术性方面，皆有全本戏所不及的长处。所以即使在厅堂演出尚流行全本的阶段，折子戏的演出也颇受青睐。从山西上党所存《迎神赛社礼节传簿四十四宫调》（明万历二年抄本）、潘允端

^① 李渔：《闲情偶寄》，《中国古典戏曲论著集成》（七），第77、78页，中国戏剧出版社1959年版。

^② 不加删减，“一字不遗”的演出笔者仅见一例。1609年秋，潘之恒客居南京，曾见吴越石家班演《牡丹亭》，“一字不遗，无微不极”。见汪效倚辑注《潘之恒曲话》，第72页，中国戏剧出版社1988年版。

(1525—1601)《玉华堂日记》、冯梦祯(1549—1605)《快雪堂日记》等诸多文献看,至迟在明万历间,折子戏演出已成为普遍现象。随着时间的推移,折子戏相对于全本戏的地位也愈加重要。汤显祖《牡丹亭》完成于明万历二十六年(1598),此后不久便出现了折子戏演出。如反映晚明常熟缙绅钱岱(1541—1622)家乐表演的《笔梦》一书记载说,钱家女乐常演习《跃鲤记》、《琵琶记》、《钗钏记》、《西厢记》、《双珠记》、《牡丹亭》、《红梨记》、《浣纱记》、《荆钗记》、《玉簪记》等十种戏剧,但从未演过全本,“以上十本,就中只摘一二出或三四出”。女乐们虽娴习于戏,“然皆不能全材,每娴一二出而已”。如“张素素、韩壬壬,则《芦林相会》、《伯喈分别》其擅长也;张二姐与吴三三之《芸香相骂》、《拷打红娘》其擅长也;徐备瑶之张生,吴三三、周连璧之莺莺、红娘,张素素之《汲水诉夫》,冯翠霞之《训女》(按,《训女》为《牡丹亭》第三出)、《开眼》、《上路》等,尤为独擅”^①。按,《笔梦》反映的当是1598年至1622年间(以《牡丹亭》成书的1598年为其书上限)的演出情况,这可能是关于《牡丹亭》折子戏演出最早的记载。康熙二十三年(1684)十月,康熙第一次南巡至苏州,苏州本地戏班承应,“随演《前访》、《后访》、《借茶》等二十出,已是半夜矣”^②。凡庄重场合,宜用全本,今御前承应竟用折子,足见彼时折子戏地位之上升。

清康熙朝以后,中国戏剧的演出环境发生了很大变化,这主要是家班豢养风气的消歇以及城市商业性戏园的兴起。清康熙以前,民间庙会演出则仍以古朴的全本戏文为主(明万历以来新产生的文人传奇多过“雅”,不适于村夫愚妇观赏)。而缙绅士人多有豢养家班之风,文人传奇可直接交付家班搬演,故全本传奇在厅堂演出的机会仍较多,相对折子戏而言也占有

① 据梧子《笔梦》,《虞阳说苑·甲编》本。

② 姚廷遴《历年纪》,转引自胡忌、刘致中《昆剧发展史》,第369页,中国戏剧出版社1989年版。

较大的比重。康熙朝以后,在朝廷监禁之下,家班豢养之风,顿然消歇。此后,职业戏班渐成为戏剧演出的主体。家班演出可以完全是非功利性的,职业戏班则不能不讲求效益。而数百年来,职业艺人已逐渐打磨、积累了一大批有一定艺术水准、足以保证其获得观众的折子戏,他们一般不愿甘冒风险尝试搬演新的全本传奇。厅堂演出(此后多称“堂会戏”)以及会馆、祠堂等场所的演出多是请职业戏班献演,也更加偏向于艺术水准较高的折子戏。商业性的戏园演出也以折子戏为贵。而且戏园演出一般有时间限定,三四十出长的南戏、传奇也不便戏园搬演。这样,折子戏就成为戏园最主要的演出形式。从清嘉庆二年、三年(1797、1798)某位江西人在北京写成的《观剧日记》看,他两年间在北京观看的职业昆班“三多部”的一百四十多场演出,几全为折子戏。如嘉庆二年三月初九日在天乐园看的戏目为:《劝农》、《游园》、《堆花》、《惊梦》、《拾画》、《叫画》、《跌包》、《旅店》、《盗牌》、《游街》。嘉庆二年六月二十四日在同乐园看的戏目为:《功宴》、《学堂》、《游园》、《堆花》、《惊梦》、《拾画》、《叫画》、《纳妾》、《跪门》、《盗牌》。嘉庆三年四月一日在庆春园看的戏目为:《定情》、《闹救》、《挑帘》、《裁衣》、《题曲》、《打子》、《收留》、《空泊》、《打番》^①。

昆班在戏园演出多为经典折子戏,而“诸腔各调杂陈”的徽班除折子戏外,也会迁就部分观众看“情节”的趣味,依照三国、隋唐、杨家将故事以及流行的弹词小说等编排些通俗热闹、水准不高的小本新戏或连台本大戏。如道光二十二年(1842)成书的蕊珠旧史《梦华琐簿》云:

今梨园登场,日例有三轴子。早轴子客皆未集,草草开场。继则三出散套,皆佳伶也。中轴子后一出

^① 佚名《嘉庆丁巳、戊午观剧日记》,《戏曲研究》第9辑,文化艺术出版社1983年版。

日压轴子,以最佳者一人当之。后此则大轴子矣。大轴子皆全本新戏,分日接演,旬日乃毕。每日将开大轴子,则鬼门换帘,豪客多于此时起身径去。^①

可见,徽班演出也以折子戏为主,演折子者皆为“佳伶”,“贵人”、“豪客”都不屑观看俗闹的“大轴子”(全本戏)。当折子戏在整个戏剧演出中的地位愈加重要时,民间庙台演出全本时,在本戏之前或之后插演几出折子也就成为普遍现象,这种演出形式在近代各地的民间庙台演出中仍可很常见。

所以清康熙以后,由于演出环境方面发生的许多重要变化以及折子戏自身艺术上的优势,使得折子戏在整个戏剧演出中的地位日趋重要,至迟在乾隆中叶折子戏开始取代全本成为最主要的演出形式。其主要标志便是折子戏表演渐趋规范、稳定:歌唱出现“定腔”(如《纳书楹曲谱》)、演出出现“定本”(如《缀白裘》)、身段出现“定谱”(如《审音鉴古录》),此后的时代可称之为“折子戏的时代”。故徽班当时演出的全本戏迅速向折子戏方向转化——形成京剧折子戏;许多民间小戏也在此时很快演进为折子戏,如《思凡》、《拾金》、《借靴》、《钟馗嫁妹》、《小上坟》等^②。

由此我们可以说,从全本戏到折子戏乃中国戏剧历史演进的必然趋势。我们接着要探讨的便是折子戏究竟是如何从全本中脱离出来的,从全本到折子的演进受哪些因素的制约。以下,我们的探讨仍主要以《牡丹亭》为例。

汤显祖《牡丹亭》问世时,全本戏演出尚值流行。自万历晚期始,《牡丹亭》演唱中首先开始出现“摘锦”式的演唱。从《月

^① 蕊珠旧史:《梦华琐簿》,张次溪编《清代燕都梨园史料》,第354页,中国戏剧出版社1991年版。

^② 如果以昆曲折子戏的规范性标准(“定腔”、“定本”、“定谱”)来衡量,“京剧折子戏”以及许多由小戏演变而来的折子戏当然都还是不够规范的。

露音》、《词林逸响》、《乐府遏云编》、《万壑清音》等晚明诸多曲选看,《惊梦》、《寻梦》、《冥判》、《幽媾》、《闹殇》、《硬拷》等出已开始被抽选出来清唱,亦可见当时这些出目之流行。其后,随着折子戏的地位渐趋重要,《牡丹亭》的折子戏也渐趋定型。自明末至民初近三百年间,《牡丹亭》的折子戏经历了不断改造加工、也不断淘汰的历史过程。反映自明末至20世纪30、40年代《牡丹亭》折子戏的演唱情况的文献主要是以下几种:明青溪菰芦钓叟编《醉怡情》(清初刻本)、清钱德苍编《缀白裘》(乾隆二十八年至三十九年陆续编印)、《穿戴题纲》(嘉庆二十五年抄立)^①、清佚名编、王继善补校《审音鉴古录》(道光十四年刻本)、陆萼庭先生整理的《清末上海昆剧演出剧目志》(附录于陆著《昆剧演出史稿》)、近人王季烈、刘富梁编《集成曲谱》(商务印书馆1925年石印本)、落地先生整理的《传字辈戏目单》(附录于洛著《昆剧生涯六十年》)。现据上述几种文献制成下表,以清眉目。

原本出次	原本出目	醉怡情	缀白裘	穿戴题纲	审音鉴古录	清末上海昆曲演出剧目志	集成曲谱	传字辈戏目单
1	标目							
2	言怀							
3	训女						训女	
4	腐叹							
5	延师							
6	怅眺							
7	闺塾		学堂	学堂	学堂	学堂	学堂	学堂

① 关于《穿戴题纲》的年代,朱家潜先生有两种说法:一、认为是嘉庆二十五年(1820)见《中国大百科全书戏曲曲艺卷》“穿戴题纲”条,中国大百科全书出版社1983年版。二、认为是乾隆二十五年(1760),见《清代戏曲服饰史料》一文,载于《故宫博物院院刊》1979年第四期,收入《故宫进食录》,北京出版社1999年版。此从前说。

续表

原本 出次	原本 出目	醉怡情	缀白裘	穿戴 题纲	审音鉴 古录	清末上 海昆曲 演出剧 目志	集成 曲谱	传字辈 戏目单
8	劝农				劝农	劝农	劝农	劝农
9	肃苑							
10	惊梦	入梦	游园		游园	游园	咏花 游园	游园
					堆花	堆花	堆花	堆花
			惊梦	惊梦	惊梦	惊梦	惊梦	惊梦
11	慈戒							
12	寻梦	寻梦	寻梦	寻梦	寻梦		寻梦	
13	诀谒							
14	写真			写真			写真	
15	虏谍							
16	诘病							
17	道觐							
18	诊祟							
19	牝贼							
20	闹殇		离魂		离魂	离魂	离魂	离魂
21	谒遇							
22	旅寄							
23	冥判	冥判	冥判	冥判	冥判	冥判	冥判	花判
								咏花
24	拾画	拾画	拾画	拾画		拾画	拾画	拾画
25	忆女							
26	玩真		叫画			叫画	叫画	叫画
27	魂游						魂游	

续表

原本 出次	原本 出目	醉怡情	缀白裘	穿戴 题纲	审音鉴 古录	清末上 海昆曲 演出剧 目志	集成 曲谱	传字辈 戏目单
28	幽媾						前媾	
							后媾	
29	旁疑							
30	欢扰							
31	缮备							
32	冥誓							
33	秘议							
34	洞药							
35	回生						回生	
36	婚走						婚走	
37	骇变							
38	淮警							
39	如杭							
40	仆侦			问路		问路	问路	问路
41	耽试							
42	移稂							
43	御准							
44	急难						急难	
45	寇间							
46	折寇							
47	围释							
48	遇母							
49	淮泊							
50	闹宴							
51	榜下							

续表

原本 出次	原本 出目	醉怡情	缀白裘	穿戴 题纲	审音鉴 古录	清末上 海昆曲 演出剧 目志	集成 曲谱	传字辈 戏目单
52	索元							
53	硬拷		吊打	吊打	吊打	吊打	硬拷	硬拷
54	闻喜							
55	圆驾	圆驾			圆驾	圆驾	圆驾	圆驾

从上述文献看,原本五十五出的《牡丹亭》,后世演变为折子戏的主要是《游园》、《惊梦》、《堆花》、《寻梦》、《拾画》、《叫画》、《学堂》、《闺塾》、《冥判》、《硬拷》(《吊打》)、《劝农》、《写真》、《闹殇》、《离魂》、《问路》、《圆驾》、《训女》、《前媾》、《后媾》等近二十折戏,演出频率较高的则是《游园》、《惊梦》、《寻梦》、《离魂》、《拾画》、《叫画》、《学堂》、《冥判》、《劝农》等八九出。

《牡丹亭》留下的这些折子戏,基本反映了折子戏生成的两条途径:一是作家原本或全本戏提供基本内容,后世以此为基本加工而成折子戏,《游园》、《惊梦》、《寻梦》、《拾画》、《叫画》、《学堂》、《冥判》等十余折戏都是由这一途径生成的;二是作家原本或全本戏仅提供某种情境,某些表演片段借用这一情境,见缝插针地“插”入到演出中,《堆花》和《咏花》都属于这种情况^①。第一类情况是主要的,反映了绝大多数折子戏的生成情况,故以下我们将以第一类为主,探讨折子戏的生成过程及成因,捎带述及第二类。

折子戏之为折子戏,必有其特有的“戏点”(在观众即为“看点”),有独立观赏的价值,如此它方能从全本戏中脱离出来。

^① 《琵琶记》之《拐儿》、《西厢记》之《游殿》、《红梨记》之《醉皂》、《人兽关》之《演官》等少数折子戏,也基本可算这种情况。它们在原本中皆为极短的过场戏,后世却敷衍为三四十分钟的演出。

折子戏与全本戏最大的不同在于：折子戏虽然不能不借用（观众可以通过其他途径获得的）全本提供的故事背景，但它基本上舍弃了故事情节“线”，主要着力于戏“点”的表现。我们可以说，在全本戏中，故事情节“线”的表现仍很重要；但在折子戏中，戏“点”则成为戏剧最着力表现的内容。

折子戏的“戏点”虽各个不同，但大概可分为两类：权且称为“雅”的和“俗”的。拿《牡丹亭》来说，《游园》、《惊梦》、《寻梦》、《拾画》、《叫画》、《写真》、《离魂》等偏于“雅”，《吊打》、《问路》、《劝农》、《圆驾》、《冥判》、《学堂》、《堆花》、《咏花》等偏于“俗”。

偏于“雅”的这一类折子，这一类戏大都以抒发剧中人物“情志”为主，基本上并没有什么矛盾冲突或“戏剧性”，以抒情性歌舞取胜，场上表演以雅静为尚。这一类戏之所以后来倍受瞩目和培育，首先因其多为作家精心营造、寄寓情怀之所在，曲词的写作尤具根本性意义。拿《牡丹亭》来说，汤公文字奇丽动人，“技出天纵，匪由人造”^①。他对其主人公杜丽娘、柳梦梅，特别是前者，情有独钟，遂使《游园》、《惊梦》、《寻梦》、《拾画》、《叫画》诸折成为最能代表《牡丹亭》文学成就的文字。故《牡丹亭》甫出，便出现竞相搬演的盛况。其次，这一类戏的成功也当归因于叶堂等历代曲家为汤公文字的精心制谱。二百余年来，《牡丹亭》演唱不衰，叶堂制谱之功良不可没。特别是《游园》、《惊梦》、《寻梦》、《拾画》、《叫画》等折，曲调最为婉丽多姿，脍炙人口，这几折叶堂亦当用心最多。再次应归功于历代艺人的苦心琢磨、加工，遂使《游园》、《惊梦》、《寻梦》、《拾画》、《叫画》等折最终成为载歌载舞、极具声容之美的表演。历代艺人的琢磨、加工主要包括两个方面：一是为“文”、“乐”一体的歌唱配上相应的身段，逐渐形成以曲“文”为根本、为曲“文”服务的身段谱。

^① 王骥德：《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》（四），第165页，中国戏剧出版社1959年版。

从《审音鉴古录》到近现代的表演,我们可以看到历代艺人不断琢磨、身段表演渐趋定型(故有“身段谱”之称)的历程。二是在尊重汤显祖原作文字的前提下,做适当的删减或调整,照顾剧场效果,增强可观性。如《游园》中,在杜丽娘满怀幽怨的歌唱中插入小春香不解风情的念白,一静一动、一悲一喜,互相映衬。《拾画》、《叫画》二出,自冯梦龙编《风流梦》以来即连演^①。按原作,柳梦梅《拾画》中唱五曲、《叫画》中唱八曲,《缀白裘》中《拾画》减为三曲、《叫画》减为五曲。《拾画》、《叫画》本为独脚戏,本来容易显得冷清单调,减少唱曲显然是为了避免过于冷清,生脚也不致过于劳累。《琵琶记》之《辞朝》,《浣纱记》之《寄子》、《紫钗记》之《折柳·阳关》、《玉簪记》之《秋江》、《疗妒羹》之《题曲》、《西楼记》之《玩笺·错梦》、《千忠戮》之《惨睹》、《长生殿》之《惊变》、《闻铃》、《弹词》等以表现剧中人物“情志”为主的戏,与《游园》、《惊梦》等皆有异曲同工处,故皆能传唱不衰。

偏于“俗”的这一类折子,相对前一类来说,后来改造、加工的成分比较多,作家原本的创造与后来人的创造难分彼此。从总体来说,这一类戏都是热闹、有趣的,但具体来说又可分为不同的情形。拿《牡丹亭》来说,《闹学》也可算一类,出场脚色并不多,但场上颇“有戏”,主要以春香(贴旦)与陈最良(末)的喜剧性冲突为中心设置,饶有趣味。《闹学》在原本中称《闺塾》,主要演述的是杜丽娘在书馆中受塾师陈最良的训诫。登场人物有杜丽娘(旦)、陈最良(末)、春香(贴旦)三人,其中小春香的天真顽劣与陈最良的古板迂腐本来就有喜剧性对比。但原本中春香的戏并不多,故春香的“闹”得并不突出。在《牡丹亭》不断演出的过程中,艺人们在原本的基础上做了很多编改,而编改主要是围绕这个“闹”字展开,从而使春香真正成为《闹学》的

^① 《牡丹亭》原本中《拾画》、《忆女》、《玩真》三出前后相继,《忆女》一出以老旦、贴旦表演为主。冯梦龙《风流梦》第十九出《初拾真容》将原本《拾画》、《玩真》二出连演,此后的戏曲艺人吸取了冯梦龙改本的这一特点,且将出名改称《拾画》、《叫画》。

主角，本折的重心也发生了转变，天真无邪的小春香如何“闹”腐儒陈最良的（教）“学”最终成为本折主要表现的内容。她先是为迟上学反复狡辩，让陈最良无可奈何；当陈最良讲疏《关雎》时，她又几番打茬，惹陈最良着恼；一会儿又以“出恭”为名去后园玩耍，陈最良以戒尺惩戒时，她竟公然反抗，致使陈最良一气之下，提出辞馆归家。《闹学》一出，就是这样不断让春香取“闹”，也不断让观众会心微笑。在《牡丹亭》留下的通俗热闹的折子中，《闹学》可谓“俗”中有“雅”，故表演时应不失分寸，不可“闹”得过分。

《问路》一折也可代表一类，主要以谐趣为“卖点”，以净、丑表演为主。《问路》在原本中称《仆侦》，述柳梦梅老仆郭驼寻访旧主，从石道姑之侄癞头鼋嘴里得知柳生掘坟、丽娘回生事。这出戏之所以后来能被加工成经典的折子戏，首先是因为汤显祖设计的这两个人物，本来即有喜剧效果。郭驼（副净）年老愚拙，癞头鼋（丑）少年顽劣，一驼背，一癞头，一老一少，一静一动，恰成对照。后世艺人正是把汤公的雅谑进一步加工，使二人的滑稽色彩更突出。与原本相比，《问路》的唱词基本维持不变，但在念白、科范方面则大力增加，数倍于原本。如癞头鼋出场后，自述如何被捉入公堂审讯惊恐万状，又终意外获释，喜出望外。自述时连说带演，一会儿扮惊慌失措的自己，一会儿扮凶神恶煞的公差，一会儿又扮威赫可怖的太守，演来都须神情毕肖方妙。后来郭驼询问柳梦梅踪迹时，他又问东说西、阴阳颠倒，害得郭驼又急又气，一会儿惊，一会儿喜。

《劝农》、《冥判》、《吊打》、《圆驾》可算一类，都是以“多”取胜，登场脚色甚多，排场热闹。如《劝农》述春日南安太守杜宝依旧例置办花酒、下乡劝农，父老乡亲感恩戴德，歌舞升平。出场脚色甚多，杜宝、皂隶、门子、公人及男女老少各色百姓陆续登场。先有众人合唱【普天乐】、【排歌】，后有田夫（净）、牧童（丑）、桑妇（旦、老旦）、茶女（老旦、丑）等轮番唱【孝顺歌】四支，

其间又不断插入滑稽科诨。《圆驾》述杜宝、柳梦梅翁婿二人在皇帝面前尽释前嫌，杜家阖家封赠团圆。《牡丹亭》故事所涉及的主要人物皆在本出陆续出场，包括陈最良（末）、柳梦梅（生）、杜宝（外）、杜丽娘（旦）、杜夫人（老旦）、春香（贴）、石道姑（副净）等，极尽排场闹热之趣。

《堆花》、《咏花》可算为一类，如前所述，他们都是借用《牡丹亭》原本提供的情境“插”入的。《牡丹亭》原本《惊梦》中，杜丽娘、柳梦梅梦中相会下场后，有花神（末扮）出场，云保护二人云雨之欢，唱【鲍老催】一曲后下场。后世的《堆花》恰以《牡丹亭》提供的这一情境为本大加增饰。从史料来看，至迟在明末，《牡丹亭》演出中已有《堆花》一段。《醉怡情》本《入梦》（即《惊梦》）“生搂旦下”后，有“小生扮花神随众上”，唱【出对子】、【画眉序】、【滴溜子】、【鲍老催】（同原本）、【双生子】五曲，较原本已多出四曲。清雍正、乾隆间活跃于扬州、苏州一带的著名昆班太平班，为奉迎乾隆第二次南巡（1757），曾上演了十八出迎銮戏，其中有《劝农》、《堆花》两出。《堆花》演出有大花神及十二月花神，且临时改唱词为“目今圣天子再幸江南，为此率领众花仙前来献瑞”，以此奉迎圣意。^①从反映近代昆班演出的《昆曲穿戴》可知，近代演《堆花》时，生、旦、净、末、丑等昆班各行脚色尽皆上场，分扮牡丹花、梅花、杏花、桃花、蔷薇花、荷花、凤仙花、木樨花、菊花、芙蓉花、茶花、紫薇花等十二月花神。若在闰月演出，还加一个闰月花神，再加上大花神，故《堆花》演出可多至十四人。这也常称为“大堆花”。若人手不够或不讲究排场，也可以两三人或六七人略敷衍大意，称“小堆花”。自1960年梅兰芳电影版《游园惊梦》以来，当代昆班演出《堆花》时除大花神用末扮外，其他花神一例用旦脚，旦脚也不限于十二人，更显得花团锦簇。

① 周育德：《扬州太平班和迎銮戏》，《戏曲研究》第9辑，文化艺术出版社1983年版。

《咏花》这段表演或始自冯梦龙编《风流梦》。汤显祖原本《肃苑》出，先述陈最良教导春香遵循礼教，后述春香吩咐花郎扫除花径，让小花郎胡诌几段小曲开心，接下来便是《惊梦》。冯梦龙将《牡丹亭》改编为《风流梦》时，“肃苑”出改题为“春香肃苑”，只用花郎（丑）、春香（贴）二人，变为一场玩笑戏。花郎首先出场，唱【普贤歌】（与原本同），后则添加了一段三百余字的描绘花园景致的文字，多用俗套的骈辞俚语凑泊而成，可称为“花园赋”。冯梦龙《风流梦》之后的曲选、曲谱中未见《花园赋》，演出记载亦未见。故数百年来，场上演出是否有此一段，也不得而知。至近人殷铨深原稿、张余荪校订《牡丹亭曲谱》，《花郎吊场》又重见。《牡丹亭曲谱》中《花郎吊场》一节显然以冯梦龙的文字为本，重加删润而成。《集成曲谱》亦有《花郎吊场》，唯其文字与《风流梦》本及《牡丹亭曲谱》本都不同。丑扮小花郎上场唱【普贤歌】之后，有念白云：

自家乃杜衙内府中看守花园的花郎便是。俺这园中，花名不一，花样繁多。左右闲空在此，待我细数一遍。这是碧桃花，他惹天台。红梨花，扇妖怪。金钱花，下得财。绣球花，结得彩。芍药花，心事谐。木笔花，写明白。水菱花，宜镜台。玉簪花，堪插戴。蔷薇花，露渲腮。腊梅花，春点额。翦春花，罗袂裁。水仙花，把绫袜端。灯笼花，红影筛。酴醾花，春醉态。金盏花，做合卺杯。锦带花，做裙褶带。合欢花，头懒抬。杨柳花，腰恁摆。凌霄花，阳壮的哈。辣椒花，把阴热窄。含笑花，情要来。红葵花，日得他爱。女罗花，缠的歪。紫薇花，痒的怪。宜男花，人美怀。丁香花，结半瓠。豆蔻花，含著胎。奶子花，摸著奶。梔子花，知趣乖。柰子花，恣情柰。枳壳花，好处揩。海棠花，春困怠。孩儿花，呆笑孩。姊妹花，偏妒色。水红

花，了不开。瑞香花，谁要采。早莲花，怜再来。石榴花，可留得在？

数了半天，阿呀呀数得口都干了。且住，昨日春香姐著我拂拭亭台、扫除花径，同小姐在此游玩，不免回避则个。正是：东郊风物正薰馨，应喜家山接女星。莫遣儿童触红粉，便教莺语太叮咛。（下）

花郎下场后，旦扮杜丽娘上场，唱《游园》中的曲子【绕池游】“梦回莺啭，乱煞年光遍”。《集成曲谱》中所收的这个《花郎吊场》俗称“咏花”或“数花”。其文字则来源于汤显祖原本《冥判》中的【后庭花滚】曲。在《牡丹亭》原本中，是由花神（末）与胡判官（净）以一问一答的形式，唱出这三十七种花名。自《醉怡情》以来，《冥判》演出都不用【后庭花滚】曲。这主要应是因为全曲二百余字，曲唱的形式颇不易讨好。

《堆花》和《咏花》这两段表演之所以能进入《牡丹亭》的演出史，首先因为《堆花》是一段相对独立、有一定观赏价值的“歌舞”，故打着“演戏”的招牌，进入《惊梦》的演出中。近人齐如山民国初年曾帮助梅兰芳编排了《嫦娥奔月》、《天女散花》等古装歌舞剧，也正是要借“戏剧”的名义塞入一些古代“歌舞”段子。《咏花》的“卖点”则主要在“技艺”这一层面，可显丑脚的嘴上功夫，兼有滑稽、色情的成分。但由于他们都是借机“插”入的，离剧情较远，故演出《游园》、《惊梦》时都是可演可不演的。

以上我们述及的戏都偏于“俗”。与《劝农》相似，以排场热闹取胜者，又如《连环计》之《大宴》、《红梨记》之《赏灯》等；与《问路》相似，以“谐趣”取胜者，又如《西厢记》之《游殿》、《白罗衫》之《贺喜》、《燕子笺》之《狗洞》等；与《闹学》相似，以“有戏”取胜者，又如《西厢记》之《拷红》、《幽闺记》之《踏伞》、《艳云亭》之《痴诉·点香》、《十五贯》之《测字》、《连环计》之《小宴》等；与《堆花》相似，以“舞蹈”段子取胜者，又如《浣纱记》之《采莲》、《邯郸记》

之《舞灯》等；与《咏花》相似，以“技艺”取胜者，又如《雁翎甲》之《盗甲》、《连环记》之《问探》等。这也就是说，折子戏皆有其特有的“戏点”可取悦观者耳目，而且就具体的某出戏而言，其“戏点”又往往是多方面的。如《冥判》从总体来说，以热闹取胜，但又载歌载舞，富有谐趣。《吊打》也主要以热闹取胜，但又很“有戏”（杜宝因不知实情，将自家女婿、新科状元柳梦梅吊起拷打）。从这个意义上，我们才可以说，中国戏剧是一种“综合性”艺术。

从以上我们对《牡丹亭》的十余出折子戏的分析，我们可以看到，作家原本或全本戏中的片段后来能否成为折子戏、能否盛演，既有赖于作家原初的创造，也有赖于后来人、特别是艺人的加工改造。作家原本或全本仅提供一种可能性，各种潜在的“戏点”或“看点”在全本中如同长青藤上结系的各种大小不一、形状各异的瓜果，其能否瓜熟蒂落、脱离母体，成为相对独立的折子，在很大程度上取决于它后来是否得到足够的关注和培育。这也就是说，折子戏能否形成、能否盛传，都有程度不同的偶然性。《游园》、《惊梦》、《寻梦》、《拾画》、《叫画》等折，数百年来盛演不衰，当然应首先归功于汤公。但若无历代曲家为汤公文字精心制谱，其能否流传仍是问题。至于其他各折的流传，更有很多偶然性因素。《牡丹亭》留下的十余折戏中，《学堂》的“戏点”很足，演出频率也较高。但若没有冯梦龙《风流梦》对《学堂》的改造在先，艺人未必会有兴趣选择这出戏进行加工、改造。《劝农》一折主要是热闹，其“戏点”或艺术性并不值得特别称道，但几百年来演出频率也较高，重要原因是其“思想性”强——歌功颂德，故宫廷演出或官僚宴会时，备受青睐。《吊打》、《圆驾》两折单从其“戏点”来说，本不足道，其所以流传则与清中叶以来的演出风尚有密切关系。当折子戏取代全本戏成为昆班最主要的演出形式时，以折子戏为主骨、稍加串联而成的“小全本”在戏园演出中也很常见。这种“小全本”短则

四五出、长则十余出，通常分一次或两次演毕。因“小全本”既能存故事之大概，又不失折子戏的艺术水准，故颇得观众认可。^①《吊打》、《圆驾》两折因此常常被连带演出。而《堆花》和《咏花》这两段表演之所以能流传，更主要不是内因，而是外因。清顾禄《桐桥倚棹录》云：

虎丘花神庙不止一所，有新旧之别。桐桥内花神庙祠司花神像，神姓李，冥封永南王，傍列十二花神。明洪武中建。为国客赛愿之地。岁凡二月十二日百花生日，笙歌酬答，各极其盛。^②

《堆花》所用的十二月花神，显然与江南民间盛行的花神崇拜有密切关联。虎丘花神庙的建立固然可追溯至明洪武年间，但中国民众崇花、爱花的传统则更为久远。《诗经》中的初民对各种花卉已见偏爱，《楚辞》中的神灵每以奇花异草为佩饰。自古以来，上流有花酒之宴，民间有花灯之会。故梅妃因爱梅而得宠，洛阳以牡丹而驰名。词曲调牌多见因“花”得名者，如【赏花时】、【卖花声】、【看花回】、【后庭花】、【万年芳】、【一枝花】、【舞杨花】、【石榴花】、【梅花弄】、【月上海棠】、【荼蘼香】、【菊花新】等。《武林旧事》“官本杂剧段数”有《百花囊》一目，《辍耕录》“院本名目”中“诸杂院囊”类有《讲百花囊》，《迎神赛社礼节传簿四十四宫调》各种节目中有《百花赋》^③。近世各地民歌、曲艺、戏弄

① “小全本”既以折子戏为主骨，不求故事之完整，故“小全本”所存“故事”与全本戏之“故事”常有较大出入。如许自昌《水浒传》作为小本戏演出时一般演《刘唐》、《借茶》、《前诱》、《后诱》、《杀惜》、《放江》、《活捉》诸折，这样张三郎与阎婆惜的偷情故事就成为主干线，取代了原本以宋江与其妻为主线的故事。而高濂《玉簪记》一般从《佛会》演起，终于《秋江》分别。这种演法基本保存了潘必正、陈妙常爱情故事中最动人的部分，但其最终团圆却省略了。

② 顾禄：《桐桥倚棹录》，第31页，上海古籍出版社1980年版。

③ 《百花赋》今尚存清嘉庆抄本，赋文见杨孟衡《上党古赛卷十四种笺注》，第192—195页，台北财团法人施合郑民俗文化基金会2000年版。

中,更多见以“花”为题者。凡此皆可见,“花”在中国民众日常生活中的地位。《牡丹亭》既然用到“花神”、说到“花园”,《堆花》、《咏花》也就恰好打着《牡丹亭》的旗帜,进入戏剧史。

我们这里指出折子戏形成的“偶然性”,主要想指出:当我们面对历史时,不当以成败论英雄。留下来的折子未必都是“好”的,未留下的也未必都是“差”的,其中有幸有不幸,笼统地说折子戏乃全本戏“精华之所在”是很有问题的。《牡丹亭》如此,“荆”、“刘”、“拜”、“杀”及《琵琶记》、《长生殿》等亦如是。

虽然从全本戏到折子戏的生成过程中,有偶然性因素存在,但我们并不能因此否定作家原初的创造。毕竟绝大多数折子戏都是以作家原本或全本中存在的“戏点”为基础加工而成的,而且作家最费经营、也最出彩处,往往更有可能成为经典。《牡丹亭》的《游园》、《惊梦》、《寻梦》、《拾画》、《叫画》等偏于“雅”的这些折子以及“俗”中有“雅”的《学堂》、《冥判》等折,其演出频率远远高过其他偏于“俗”的折子。《长生殿》的《惊变》、《闻铃》、《迎像·哭像》、《弹词》等偏于“雅”的折子三百年来盛演不衰,也绝非偶然。

我们认为,从全本戏到折子戏乃中国民族戏剧历史演进的必然趋势,折子戏乃是民族戏剧的最终形态和最高形态。从理想的状况说,应不断有新的全本戏产生,全本戏在不断上演过程中不断再产生新的折子戏。如此,民族戏剧方能始终保持其活力,生生不息。但自18世纪以来,从文人编撰到艺人搬演的良性循环基本上被切断了,故“南洪北孔”之后的文人传奇极少能进入到演出史,民族戏剧自此也逐渐失去其创造力,直至上个世纪50年代。近五十年来新产生的全本戏,则大都是按西方戏剧的理念编写的,以便能在两三个小时的演出单位内完成故事讲述,故不能不以“冲突”为中心,这样的戏剧也极少有“戏点”可被加工成折子戏。一方面是新戏不能形成新的折子,另一方面却是传统折子戏的不断流失。近百年来,传统留下来的

折子戏在以令人惊异的速度死亡。从上个世纪初的五六百折减少到今日的不足百折。这就是民族戏剧面临的日益严峻的困境。

从全本戏到折子戏这一历史规律,对我们的启示可能主要是:一、折子戏最完好地体现和反映了民族戏剧的特质和艺术水准,故今日我们应把主要精力放在传统折子戏的保存和传承上,在保存和传承传统折子戏时,尤偏重于品格高“雅”的,也适当兼顾通“俗”的;二、折子戏既本源于全本戏,我们还可以从尚存的或已亡的全本戏中选择加工那些有潜在“戏点”的场次,使之成为折子戏,“雅”、“俗”两类兼顾;三、当某本戏的折子累积到一定规模,可尝试以这些折子戏为基础、稍加串联而成适宜现代剧场演出的“小本戏”,这种“小本戏”成本不高,却容易获得观众,五十年前的《十五贯》就是最成功的例子。

在民族戏剧的生存极其艰难的今日,仅只慨叹往昔繁华不再,并没有多少意义。如果以昆曲折子戏为代表的民族戏剧已完全丧失了其现实生存的土壤,它只属于过去,或者现实中存在的全都是其否定性因素,我们也无能为力,只能为其庄严的死亡致以敬意!但进入新世纪以来,民族戏剧、民族文化都遭遇了千载难逢的发展机遇,政府以及许多社会有识之士正在为民族戏剧、民族文化的伟大复兴而加倍努力。所以在这样的情况下,我们当下如何举措就至为关键。如果因不明规律之所在,率意妄为,制造出一些非我族类之物,致使数代之后,我们的子孙无从得知民族戏剧之真貌,此非天灾而属人祸!如果我们能探明其规律,循道而行,矢志不移,民族戏剧最终能摆脱困境、渐入康庄之途,其谁曰不然?

论元曲杂剧之多重构成

解玉峰

引言

近世严格意义的元剧研究,实始自王国维《宋元戏曲史》。王氏论“元剧之文章”一节,今人多耳熟能详:

盖元剧之作者,其人均非有名位学问也。其作剧也,非有藏之名山、传之其人之意也,彼以意兴之所至为之,以自娱娱人。关目之拙劣,所不问也;思想之卑陋,所不讳也;人物之矛盾,所不顾也;彼但摹写其胸中之感想与时代之情状,而真挚之理与秀杰之气,时时流露其间。故谓元曲为中国最自然之文学,无可也。^①

静安先生激赏元曲,谓元曲为“中国最自然之文学”,但他也注意到元剧关目拙劣、思想卑陋、人物矛盾等现象(近五十年

^① 王国维:《王国维戏曲论文集》,第85页,中国戏剧出版社1984年版。

来的元剧研究者似常为此避讳)。笔者此节提出的问题是:我们应如何看待上述现象?在笔者看来,理解元剧“拙劣”、“卑陋”和“矛盾”等现象,似不宜仅从作家到作品这种单一方向着眼,今人所见之元剧作品,从构成来看,存在多种维度的历史积淀,故宜从多种维度进行解读,然后元剧“关目之拙劣”、“思想之卑陋”、“人物之矛盾”等现象方得通解。

一 两宋流行故事

对今人而言,元人杂剧的故事层面最为直接。元剧所述各种故事,大多是两宋时民间流行的故事。从来源来说,可略分为三类:一是以宋以前文人以严肃态度撰写的史籍(《左传》、《史记》、《汉书》之类)为源头而衍生的历史故事,如春秋战国故事(如赵氏孤儿)、秦汉故事、三国故事、隋唐故事(如薛仁贵)等;二是以宋以前文人撰写的杂史、笔记(如《说苑》、《世说新语》、《莺莺传》之类)为源头而衍生的各种世情故事,如王昭君、崔张故事、柳毅传书等;三是两宋时新产生于民间可惊可叹之事,如刘知远故事、赵匡胤故事、杨家将故事、包拯故事、水浒传故事、岳飞故事、泥马渡康王、王魁负心等。从数量来说,以第三类为最多,而且前两类故事最终的完成者也是宋人,其作为流行故事的样貌与前代文人所载也有本质性变化。

两宋时的职业说唱艺人,对各种流行故事的传播有特别重要的意义。文士文化与民间文化的交会是中唐以后中国文化演进的突出特点,其表现便是词曲、说唱等民间文化得到更多文人的关注和参与。讲唱、说话等伎艺虽起于唐,其繁兴却在两宋。两宋时代、特别是南宋,普通民众接受教育的机会较前代明显增多,城镇各种等级的学校、书院林立。科举制的普遍施行,固然为读书人进入社会上层提供了机会,但相对读书人数而言,最终能进入仕途的毕竟有限,仕进无门的读书人常常很便利地选择以“文”为生,说唱等民间伎艺因此可能得到

下层文人(所谓“书会才人”)的参与。从《都城记胜》、《梦粱录》、《武林旧事》等文献来看,南宋时民间文化较北宋有更大的发展。所有这些都使得中国普通民众言说历史、褒贬当世成为可能。虽然两宋时流传于民众间的故事,从源头看有许多产生在前代,但两宋、特别是南宋伎艺人的“演义”却具有决定性的意义,他们按照普通民众的精神趣味对原有故事进行了许多增饰和改造。南宋著名史家郑樵(1104—1162)《通志》有云:

又如稗官之流,其理只在唇舌间,而其事亦有记载。虞舜之父、杞梁之妻,于经传所言者数十言耳,彼则演成万千言。东方朔三山之求、诸葛亮九曲之势,于史籍无其事,彼则肆为出入。^①

说书人在讲说故事的同时,也引导和确立了新的价值观念和评判体系(如善恶判然、因果报应、女色祸水论等)。我们可以说,两宋时期流传的各种故事,影响和决定了其后七百余年民间故事流传的基本样貌。宋以后、特别是明清两代的专制统治,使得民间言说历史的传统、特别是褒贬当世的传统遭遇严重挫折,民间对帝王圣贤及当权者讳莫如深,民间流行故事的创造自此失去了充沛的活力。这样,我们看到的现象便是:宋以后的戏曲、小说、说唱等通俗文艺大多取资于两宋,很少更新的创造,至多是编造一些粉饰太平、奴气十足的故事,如游龙戏凤、乾隆下江南、三侠五义之类。

关汉卿、马致远等创编杂剧时,直接取资的也正是两宋时积累下来的丰厚的民间资源而非文人史籍。以关汉卿为例。关剧现存十四种,从本事来看,有些剧作,如《望江亭》、《救风

① 郑樵:《通志》卷四十九《乐略一》,中华书局1987年影印万有文库《十通》本。

尘》、《陈母教子》、《调风月》等，根本无法查证其文献来源，此类剧作显然应据当时之传闻编写。有些剧作，如《单刀会》中的关羽、《哭存孝》中的李存孝、《谢天香》中的柳永等虽史有其人，但未载其事，此类剧作亦应采自当时民间演义。还有些剧作，如《窦娥冤》、《玉镜台》等，前代虽有文献载录，但与剧作所述皆有很大出入。如《窦娥冤》，刘向《说苑》、干宝《搜神记》虽载东海孝妇含冤屈死事，但未有窦娥被卖为童养媳、张驴儿趁势欺凌等事。《玉镜台》，刘义庆《世说新语》虽载温峤以玉镜台为定物巧取表妹事，但记载极简略。所以《窦娥冤》、《玉镜台》应主要依赖当时民间传闻，若有个人创造也是在民间传闻基础上稍加损益，而不可能直接依据《说苑》、《搜神记》或《世说新语》编写。关汉卿等杂剧家们没有必要（甚至也没有可能）去察考更早期产生的出自文人之手的历史文献，这种情况与后来的传奇家大有不同，传奇家们编写传奇更多依赖的是可以查证的案头文籍，故常有征实尚史的倾向、甚至可能如孔尚任一样“确考时地、全无假借”（《桃花扇·凡例》）。

戏剧不同于诗词，剧作家须必考虑观众的趣味和接受，而元剧的观众主要是知识阶层外的普通民众，这正是关汉卿等杂剧家取材于民间、又还诸民间的根本原因。也因此，元剧作品所反映出的各种思想趣味不宜直接与杂剧家本人联系起来，借助元剧去探讨有元的“时代特征”可能相当危险。关汉卿作《单刀会》与孔尚任编《桃花扇》有很大不同，其个人化色彩并不显著，这种情况正与罗贯中、施耐庵编《三国演义》、《水浒传》非常相似。过去我们以“进步”的、“人民性”或“反封建”的思维向度理解关汉卿时，解读其《窦娥冤》、《救风尘》、《望江亭》等杂剧或不至有问题，但当我们解读其《陈母教子》、《谢天香》、《玉镜台》等剧作时，关汉卿就变得极不可解，因为其中反映的“陈腐思想”或“低级趣味”与伟大的“人民戏剧家”似很难协调。而事实上，如果我们将《窦娥冤》的“反封建”、《玉镜台》的“低级趣味”

皆归之于关汉卿取资的民间传统，而不是关汉卿本人，关剧就不至于“极不可解”。

二 曲家之曲

元曲杂剧都是元曲家以某一故事为依托，制北曲四套（即四折），套曲都是为故事某一人物“代言”，每一套曲包括十余支曲，这构成元剧的主体。元曲作家既取材于普通民众喜闻乐见的故事，为登诸场上，又不得不屈就普通民众的趣味，所以不能如写作诗词一样，自由表现其个人情志。但套曲这样的文学样式，本与诗词非常接近，故很容易成为文人抒情言志的工具。所以元剧套曲，虽主要为故事人物“代言”，但亦常有自家情志的流露。

元曲家个人情志的表现，最常见的是一些文人事迹剧和隐逸道化剧（因此类题材也便于作家寄寓怀抱，所谓“借他家之酒杯，浇自家之块垒”）。如宫天挺《范张鸡黍》叙述的是东汉人范式、张劭生死之交，但剧中范式的有些唱词，极易使人联系到作家生活的元代：

【鹤踏枝】恨那火老乔民，用这火小糊孙。但念得几句妆点皮肤、子曰诗云。本子要借路儿苟图个出身，如今都圆了行不用别人。【寄生草】将凤凰池拦了前路，把麒麟殿顶杀后门。你便是汉相如献赋难求进，贾长沙上书谁做问？董仲舒对策也无公论！便是司马迁也撞不开昭文馆内虎牢官，便是公孙弘也打不破编修院里长蛇阵！（元刊本）

元人入主中原，施行种族歧视制度，又长期废科举，汉族士人不免有生不逢时之叹，这在元剧套曲中常留有烙印。乱世中艰难求存的愤懑和抑郁，在《荐福碑》、《王粲登楼》、《渔樵记》、

《李太白贬夜郎》等剧作的曲词中都有表见。又如马致远《陈抟高卧》，写道士陈抟不受朝廷征辟、高卧泰华山事，剧中的唱词有：

【滚绣球】四百贯四百石，一品官二品职，子落的故纸上两行史记。虽然重裯卧列鼎二食，臣事君以忠，君使臣以礼。呀，便是死无那丧身之地。敢向那云阳市血染朝衣！本居林下绝名利，贫道呵自不合下山来惹是非，不如归去来兮。【倘秀才】道有个治家治国，俺索学分个为人为己。不患人之不己知。土坑上淡白粥，瓦钵内醋黄荠，采那首阳山蕨薇。（元刊本）

剧中的陈抟除人生无常、荣辱无定的感慨外，也大有“不食周粟”的意味，其中无疑有马致远辈心志之寄托。从曲词来看，《黄粱梦》中的钟离权、《岳阳楼》中的吕洞宾、《七里滩》的严子陵、《任风子》中的任风子，都有类似的倾向，也折射了元曲作家的心态。

“借他家之酒杯，浇自家之块垒”，有时可妙合无痕、难分彼此，但当二者不能妙合时，“我”便暴露无遗。如关汉卿《玉镜台》中第一折温峤上场后，无来由地连唱七支曲，唱说古今读书人之不遇，不免离题过甚，故遭到清人梁廷楠的批评^①。

除文人事迹剧或隐逸道化剧外，其他题材也有或隐或显的表现，而且因“我”之心迹过于凸显，常常明显背离其本事。如康进之《李逵负荆》述梁山好汉李逵的故事，剧中写到李逵下山看到梁山春景时，有这样一段唱词：

^① 梁廷楠《曲话》云：“自【点绛唇】接下七曲，只将古今得志不得志两种人铺叙繁衍，与本事没半点关照，徒觉满纸浮词，令人生厌耳。”《中国古典戏曲论著集成》（八），第257页，中国戏剧出版社1959年版。

【混讲龙】可正是清明时候，却言风雨替花愁，和风渐起、暮雨初收。俺则见杨柳半藏沽酒市，桃花深映钓鱼舟。更和这碧粼粼春水波纹皱，有往来社燕、远近沙鸥。【醉中天】俺这里雾锁着青山秀，烟罩定绿杨洲。他道是轻薄桃花逐水流，恰便是粉衬的这胭脂透。（《元曲选》本）

梁山好汉中，李逵以粗豪性急最为著名，但此段唱词却脂粉气甚浓，李逵“竟是一个细腻风流的词人了”。按胡适先生的解释，在《水浒传》成书前，水浒故事一直处于不稳定状态，“当时的戏曲家对于梁山好汉的性情人格的描写还没有到固定的时候，还在极自由的时代”，所以康进之可以描写李逵细腻风流的一面^①。在笔者看来，适之先生的解释或有可议。虽然民间水浒故事的流传在《水浒传》成书前确处于不稳定状态，但从其他水浒戏看，李逵的性格特征还是基本稳定的，从本剧其他曲词以及其他剧作中也都看不到李逵“细腻风流”的一面。所以，笔者认为，康进之在为李逵谱写唱词时，并未严格遵循为莽汉李逵“代言”的规矩，而直接将自家对自然风光的感受写入，故而会出现“莽汉”李逵与“风流”李逵的不协调。

与《李逵负荆》相似，无名氏《陈州粳米》中作家的“代言”之曲，也出现了明显的口吻不合。《陈州粳米》演包公秉公执法、智斩权豪势要杨金吾的故事，但杂剧第三折包公出场时，却有这样的唱词：

【滚绣球】有一个楚屈原在江上死，有一个关龙逢刀下休。有一个纣比干曾将心剖，有一个未央宫屈斩了韩侯。那张良呵若不是疾归去，那范蠡呵若不是暗

① 胡适：《中国章回小说考证》，第21、22页，安徽教育出版社1999年版。

奔走，这两个都落不的完全尸首。我是个漏网鱼怎再敢吞钩，不如及早归山去，我则怕为官不到头，枉了也干求。（《元曲选》本）

按宋元以来民间包公故事中的包拯都是中正廉洁、为民请命的“包青天”，而此处的“包青天”却大有归隐之志，当如何解？如前所述，元曲作家颇多隐逸之志，这段唱词中表现出的看破红尘、不如归去的情趣，也应是作家心态的一种反映，故出现了一个前后矛盾的“包青天”，而隐士情怀的“包青天”恰恰是背离故事本来意义的。

又如王子一《误入天台》，写刘晨、阮肇入山采药而遇仙故事。凡人遇仙，本属令人羡慕的艳遇，从故事本来意义来说，刘晨也只是一位大俗人。但剧中的刘晨颇似一位怀抱不凡、骨清气高的大隐士：

【点绛唇】啸傲烟霞，寸心休把名牵挂，暗里年华，青镜添白发。【混江龙】山间林下，伴药炉经卷老生涯。眼不见车尘马。夜梦不到蚁阵蜂衙，闲来时静扫白云寻瑞草，闷来时自锄明月种梅花，不惯去上书北阙，待漏东华。（《古名家杂剧》本）

这段唱词中表现的隐逸情怀，与《陈州糶米》相似，都应视为元曲家情志之表现与赋予。其他如《单刀会》中的乔国老、《西蜀梦》中的诸葛亮、《鲁斋郎》中的张珪等也出现了人物口吻不合、明显背离原本故事的情形，所有这些皆宜视为元曲家赋予的意义，方得确解。

三 伶人之白

流行故事在元曲杂剧中呈现，曲是一方面，白是另一面。

关于元剧宾白之作者,王国维以来的研究者多认为元曲家应兼作宾白,因为“曲白相生”,若不作宾白,故事情节则难以紧凑。这恐怕更多是带了现代人或西方戏剧的观念来揣测古人,这种观念未必适用于元人杂剧。明人王骥德、臧懋循、李渔等皆谓出自伶人。如元曲选家臧懋循(1550—1620)尝云:

或谓元取士有填词科。若今帖括然,取给风檐寸晷之下。故一时名士,虽马致远、乔梦符辈,至第四折往往强弩之末矣。或又谓主司所定题目,止曲名及韵耳,其宾白则演剧时伶人自为之,故多鄙俚蹈袭之语。
(《元曲选·序》)

明人填词取士说,不足凭信,但明人宾白“演剧时伶人自为之”说,不能轻易否定。

元刊杂剧三十种每剧的四套曲词皆完整无缺,但其宾白较明本要少得多,常常只有光秃秃的曲词,元刊本常用“一折了”、“云了”、“说关了”等形式省略宾白。明初人刘东升撰《娇红记》杂剧(有明宣德乙卯刊本),也常用“一折了”、“云了”的形式省略宾白。明永乐、宣德、正统年间周宪王朱有燬(1379—1439)陆续自刻其杂剧时,每在剧首标“全宾”,这说明直至朱有燬时代有些人杂剧制作仍可能是宾白不全。晚明戏曲理论家李渔(1611—1680)重视宾白,认为宾白“当与曲文等观”^①。清康熙时传奇家孔尚任(1648—1718)在其《桃花扇·凡例》中说:“旧本说白,止作三分,优人登场,自增七分。俗态恶谑,往往点金成铁,为文笔之累。今说白详备,不容再添一字。”^②这说明至李渔、孔尚任生活的明末清初,宾白写作才得到传奇家的重视。

^① 李渔:《闲情偶寄》,《中国古典戏曲论著集成》(七),第51页,中国戏剧出版社1959年版。

^② 蔡毅:《中国古典戏曲序跋汇编》,第1606页,齐鲁书社1989年版。

语言学家梅祖麟先生曾根据元明间的四种语言现象为关汉卿《救风尘》、《窦娥冤》等杂剧作断代性考察,他认为关汉卿杂剧的宾白主要是明初甚至于明代中叶以后的语言^①。这就是说,关汉卿剧作曲词的产生时代与宾白产生时代相距近百年。

联系上述事实,笔者认为,现存元人杂剧的宾白可能主要出自元明杂剧艺人。杂剧家为杂剧制曲时,也可能会兼作一些宾白,某些作家甚至可能会比较完整(如后期的杂剧家朱有燉)。但作家之白未必完整无缺,即使“全宾”也未必完全适于场上,戏剧搬演时仍有赖伶人按场上一般套路加以编改。所以,白出自伶人比之出于作家,更近实情。从具体事实来看,我们也可以得到佐证。

现存元人杂剧中出自杂剧艺人的成分,最明显的是剧作中的许多陈词套语。如元剧人物出场多有上场诗,不同剧作中性格身份大致相似的人物,大都会说着相同或相近的上场诗。如《元曲选》本《荐福碑》第一折范仲淹上场诗为:“龙楼凤阁九重城,新筑沙堤宰相行。我贵我荣君莫羨,十年前是一书生。”《金凤钗》第一折中的殿头官、《醉写赤壁赋》第二折中的秦少游、《射柳捶丸》第一折中的文彦博、《王粲登楼》第一折中的蔡邕、《破窑记》(脉望馆抄本)第四折中的寇准、《冻苏秦》第三折中的张仪、《小尉迟》第二折中的房玄龄、《玉镜台》第四折中的王府尹等人的上场诗与范仲淹完全一样,可见此为得志官吏通用的套语。

与得志官吏的情况相仿,元剧中昏庸无能的县官的上场诗多雷同。如《神奴儿》第三折中的县官,其上场诗为:“官人清似水,外郎白如面。水面打一和,糊涂做一片。”《魔合罗》第二折中的令史、《遇上皇》第一折中的府尹、《勘头巾》第二折中的大

^① 北京大学中文系编:《语言学论丛》第十三辑,第111—153页,商务印书馆1984年版。

尹与此相同。

元剧也经常描绘到一些飞扬跋扈的衙内，这些衙内的上场诗也大体相似，如《延安府》第一折庞衙内上场诗“花花太岁为第一，浪子丧门世无对。阶下小民闻吾怕，势力并行庞衙内。”

《望江亭》第二折杨衙内上场诗为：“花花太岁为第一，浪子丧门世无对。普天无处不闻名，则我是权豪势宦杨衙内。”

《生金阁》第一折庞衙内上场诗为：“花花太岁为第一，浪子丧门世无对。闻着名儿脑也疼，只我有权有势庞衙内。”

《黄花峪》第一折蔡衙内上场诗为：“花花太岁为第一，浪子丧门世无对。阶下小民闻吾怕，则我是势力并行蔡衙内。”

其他如书生、军将、医士、酒保、媒人等出场也皆有套语。除这些表明身份的陈言套语外，元剧中许多具有相对独立的大段韵白，若归之于杂剧家不若归之杂剧艺人更近情理。元剧有时会用大段韵白，如杨显之《酷寒亭》杂剧第二折中，正末扮演的赵用是一个见义勇为的衙门祗候，因好心劝告泼妇萧娥，被萧娥推出门外，赵用因此有劝人勿求娼妓的箴言：

劝君休要求娼妓，便是丧门逢太岁，送的他人离财散家业破，郑孔目便是傍州例。这妇人生的通草般身躯，灯心样手脚，闲骑蝴蝶傍花枝，被风吹在梳妆阁。蜘蛛网内打筋斗，鹅毛船上邀朋友，海马儿驮行，藕丝儿牵走，有时蘸水在秤头秤，定盘星上何曾有。这妇人搽的青处青、紫处紫、白处白、黑处黑，恰便似成精的五色花花鬼。他生的兔儿头、老鼠嘴，打街坊、骂邻里，则你是个腌腌臢臢泼婆娘，少不得瓦罐儿打翻在井水底。（《元曲选》本、《古名家杂剧》本略同）

这一段白或韵或不韵，念来虽有谐趣，但很不合赵用身份，很可能源自艺人的临场发挥。又如《东坡梦》第一折，戏中苏东坡往

庐山访佛印，因有一段赞颂庐山美景的赋体文：

好山也！山高峨险险嵯峨，凜冽林峦乱石陀。古怪松林下掩，山岩掩眼隔烟萝。山禽如语语不歇，山涧飞泉迸碧波。山童采药山药少，樵夫担柴贪担多。野猿摘菓攀藤葛，葛绝余藤藤倒拖。仙洞仙童依虎睡，仙人醉卧老龙窝。峰势侧，洞门嵯，洞里月光爱娑婆。莫讶朝岚寒槭槭，仙家洞府接天河。大石栏湾、大石栏湾，几重水、几重涡，带着野田空阔、野田空阔。一层岭、一层坡，老树老藤忘岁月，古山古寺绝径过。径过迹断唯山在，岁月年深奈寺何。真个此寺不同他寺宇，此山非比他山阿。（《元曲选》本）

这种文字颇可与敦煌变文、话本小说中同类的赋体文对读。其文辞皆以陈词套语凑泊而成。此类文字通行于唐宋以来各种通俗文艺，杂剧艺人只要熟诵在心，稍加串改后，即可临场搬来卖弄。

杂剧艺人熟诵在心的念白段子（后世常称之为“赋子”），有一些则可能来自师徒授受。如元无名氏《飞刀对剑》第二折，净扮张士贵出场，有这样一段念白：

自小从来为军健，四大神州都走遍。当日个将军和我奈相持，不曾打话就征战。我使的是方天画杆戟，那厮使的是双刀剑，两个不曾交过马，把我左臂厢砍了一大片，着我慌忙下的马，荷包里取出针和线，我使双线缝个住，上的马去又征战。那厮使的是大杆刀，我使的是雀画弓带过雕翎箭，两个不曾交过马，把我右臂厢砍了一大片。被我慌忙下的马，荷包里取出针和线，着我使双线缝个住，上的马去又征战。那厮

使的是簸箕大小开山斧，我可轮的是双刀剑，我两个不曾交过马，把我连人带马劈两半。着我慌忙跳下马，我荷包里又取出针和线，着我双线缝个住，上的马去又征战。那里战到数十合，把我浑身上下都缝便。那个将军不喝彩，那个把我不谈美，说我厮杀全不济，嗨，道我使的一把儿好针线。（脉望馆抄本）

按，《辍耕录·院本名目》“卒子家门”类有“针儿线”一目，戏剧史家胡忌先生认为，“针儿线”当是宋金杂剧在元杂剧中的遗存^①。这就是说，“针儿线”主要是杂剧艺人心传口授的产物，当然不应归为作家的创造。除“针儿线”外，胡忌先生还指出，《圯桥进履》杂剧道士上场所念的“清闲真道本”、《百花亭》杂剧王焕扮水果贩上场所念“果子名”、《降桑椹》第二折中太医和糊涂虫斗嘴时的“双斗医”等，都是宋金杂剧的遗存。

除胡忌先生已指出几种可确定名目的杂剧段子外，现存元杂剧中还保存了许多无法确定名目、表演上也相对独立的片段。如关汉卿《窦娥冤》第三折，张驴儿拖窦娥至公堂告状，有这样一段表演：

（做跪见，孤亦跪科，云）请起。（祗候云）相公，他是告状的，怎生跪着他。（孤云）你不知道：但来告状的，就是我的衣食父母！（《元曲选》本、《古名家杂剧》本略同）

有论家曾据此认为，关汉卿乃是借此讽刺元代官场黑暗。值得注意的，明人冯梦龙（1574—1646）《广笑府》所收笑话中，也有很相似的一段：

^① 胡忌：《宋金杂剧考》，第250页，古典文学出版社1957年版。

优人扮一官到任，一百姓来告状。其官与吏大喜曰：“好事来了！”连忙放下判笔，下厅深揖告状者。隶人曰：“他是相公子民，有冤来告，望相公与他办理，如何这等敬他？”官曰：“你不知道：来告状的，便是我的衣食父母，如何不敬他！”^①

《广笑府》收录的这段笑料抄自关汉卿《窦娥冤》的可能性极小，其产生年代或早于关汉卿，应是杂剧艺人搬演《窦娥冤》临时将这一笑料穿插其中的。

与“针儿线”、“衣食父母”类似的表演片段，都应视为杂剧艺人对其前代表演的继承，这些表演在艺术具有相对独立性，只要遇到相似的戏剧情境或人物，都可以临时插用。

从总体来看，伶人之白乃是配合曲家之曲而完成戏剧叙事，但由于伶人之白多出于临场应对，或为追求诙谐、夸张的剧场效果，所以宾白所转载的意义，与其所本故事及曲家之曲常有背离、或者矛盾。如元剧中的包公戏，大多是按照“包青天”这一维度进行描述的，从总体来看包公戏中的曲、白也是为这一中心服务的。但有些包公戏，其宾白反映的包拯常常大失体统，明显与其身份性格不符。如《陈州粳米》中张徽古被小衙内打死，小徽古向包公伸冤，包公（正末扮）满口答应为他做主，但在会见范仲淹、韩魏公二人后，竟然说差点将这件人命案忘记了！《盆儿鬼》第四折，张徽古几次三番喊冤，包公（正末扮）却认为他在无理取闹，表现得很不耐烦，大失“包青天”风度。像这样的宾白，显然是伶人当场的插科打诨，以调剂场上气氛，但插科打诨的使用本是有限度的，至少不应用在“包青天”身上！

又如关汉卿《谢天香》杂剧写柳永（末扮）与歌妓谢天香的故事，柳永进京赶考前，本已说过请钱大尹照看谢天香，但离开

^① 冯梦龙编：《广笑府》，第312页，海峡文艺出版社1991年版。

钱府后,又返回请门人通报求见,重对钱大尹说“则是好觑谢氏”。如此反复三次,大失体统,颇似丑脚行径!《三虎下山》述梁山好汉关胜、徐宁、花荣劫持法场、报答李千娇救命之恩事。但关胜、徐宁、花荣三人先后遇险,为李千娇所救的关目虚构得极其拙笨。救命故事结束时,都是李千娇问过好汉的年龄后说:“妾身比你却长一岁,若不嫌弃,我认你做个兄弟,你意下如何?”梁山好汉则说:“休道是做兄弟,便是笼驴把马,愿随鞭镫!”如是者三次,以至于梁山好汉、李千娇好像很都势利,皆应出自伶人的一惯套路。若视为杂剧家的设置,于情理难通!

伶人之白往往追求剧场性,多滑稽热闹,此正合于“杂剧”之本义(杂剧者,杂戏也)。王国维所谓关目“拙劣”、人物“矛盾”等现象多可归诸伶人。但伶人之白是构成元曲杂剧的另一面,无论今人对其有何种价值评判。

四 “明”人之编改

民间流行之故事,因曲家之曲、伶人之白而成“元曲”“杂剧”。但戏无定本,元曲杂剧这种二元复合体可以说一直处于变动状态(这其中白的变动性远过于曲)。今人看到的大致完整、稳定的元剧文本样貌,至迟在明嘉靖时已基本形成。笔者认为,元刊杂剧与现存的明本杂剧并不存在直接的继承关系,现存的明刊杂剧最初都是以从明宫廷传出的抄本杂剧为源头进行编改(现存脉望馆抄本杂剧大致反映了宫廷杂剧演出的面貌),这就是今人看到的《改定元贤传奇》、《古名家杂剧》、《杂剧选》、《脉望馆抄校本古今杂剧》等嘉靖、万历时刊刻或钞录的杂剧本,其相互差异并不大。臧懋循《元曲选》则在这些明刊杂剧的基础上作更进一步的编改(有时是直接据抄本杂剧进行改造)。所以若探讨“明”人对元人杂剧的编改问题,首先应探讨元人杂剧在明宫廷演出时可能遭遇哪些改造;其次是探讨李开先、臧懋循等杂剧选家可能做过哪些改造。

洪武三十年(1397)五月刊本《御制大明律》有云：

凡乐人搬做杂剧戏文，不许装扮历代帝王后妃、忠臣烈士、先圣先贤神象，违者杖一百；官民之家，容令装扮者与同罪。其神仙道扮及义夫节妇、孝子顺孙、劝人为善者，不在此限。^①

这一禁令永乐九年(1411)七月曾重予颁布，可见明统治者以“扮历代帝王后妃、忠臣烈士、先圣先贤”为大忌。如果朝廷禁令在民间不免阳奉阴违，但在内廷则应颇见成效。这最明显地表现在明人对装扮帝王的避讳。

元刊本中常有皇帝的扮演，“驾”的出现是极频繁的，元刊杂剧三十种有十八种用到“驾”。元夏庭芝《青楼集》提到八类杂剧，首列“驾头杂剧”。这都说明元人杂剧用“驾”是毫无禁忌的，且似以用到“驾”扮为趣事（优伶以最低贱之身份扮最尊贵之帝王，显然最富戏剧性）。

相形之下，明本元人杂剧显然是尽可能避免使用到“驾”，《元曲选》所收百种杂剧，仅六种用到“驾”。元本《薛仁贵》、《博望烧屯》、《气英布》、《赵氏孤儿》等都用到“驾”，明本中则均未见用“驾”。《金钱记》杂剧，《录鬼簿》录“题目正名”为：“韩老卿敕赐锦花袍 唐明皇御断金钱记”。“题目正名”大都为剧情之概括，照理此剧结束时，应由唐明皇出场“御断”。但明本《金钱记》，皆未见唐明皇出场，到了第四折，忽然跑出一个无根无由的李太白，代圣命宣布韩飞卿、柳眉儿成婚。故明本“题目正名”改为：“老相公不肯招良婿 俏书生强要成佳配 韩飞卿醉赶柳眉儿 李太白匹配金钱记”。明本李太白显然是元

^① 王利器编：《元明清三代禁讳小说戏曲史料》，第13页，上海古籍出版社1981年版。

本唐明皇的替身。又如脉望馆抄本《金凤钗》题目正名为“穷秀士暗宿状元店 张商英私地叩御阶 杨太尉屈勘银匙筋 宋上皇御断金凤钗”。照理剧终应当有宋上皇出来“御断”。但剧本始终未见宋上皇出场,结果是第四折中“孤”上场念断词。可见元本《金凤钗》本应有宋上皇出场,内府本编订者(宫廷教坊乐师们)所录题目正名反映的正是元本遗存的信息。

明本元人杂剧有的用改动情节的办法以避免使用“驾”,有些改动较合情理,不易被觉察,但有些改动显得非常生硬,以至露出马脚。如《谢金吾》杂剧,演述奸臣谢金吾陷害杨家将的故事。剧中双方矛盾一度极为剧烈,只好面见皇帝祈请裁判。但到了朝堂,未见皇帝出面,却跑出一位“殿头官”,充为仲裁,殊不合情理。其他如《赚蒯通》所用“黄门官”、《举案齐眉》所用“使者”,按元本通例,皆应用到“驾”。

明本杂剧除了靠改动情节来避免使用“驾”外,其另一种做法是直接使人物身份降格。如在元本中通例称“驾”的人物,到明本中多被降格,如“楚昭王”降格为“楚昭公”、刘邦降格为“汉王”、刘备降格为“蜀王”、孙权降格为“吴王”、李世民降格为“唐元帅”。

今存明本元人杂剧,除明显的皇权禁忌外,其庸俗的大团圆结局,也多应是宫廷演出讲究排场热闹、歌功颂德的结果。从《元曲选》等明本元人杂剧看,戏剧结局大都为团圆,一般是好人得报、恶人受惩。杂剧结束时,大多由有一定身份的人登场,代表皇帝(“奉圣人的命”)或玉帝、如来佛的旨意,宣布剧中各色人等的命运,以见天理昭昭、皇恩浩荡。《元曲选》所收百种杂剧中可称是团圆结局的计有九十八种,其中有许多又可称是“大团圆”,即团圆之外,更加圣人封赠,于是大排筵席,钟鼓喧鸣。连马致远《汉宫秋》这样本应在冷落伤感中收场的戏剧,其剧终仍然是:毛延寿被番使绑送来朝,元帝乃命“将毛延寿斩首祭献明妃,着光禄寺大排筵席,犒赏来使回去”。故读明本杂

剧,不免会有认为:元人杂剧都不免俗套。

但如果我们读元刊杂剧,则并不会会有上述感受。三十种元刊杂剧中,有十四种可以算是团圆结局的,即便如此,也没有明本常见的大加封赠、大排筵席之类的俗套。对照同名剧本,我们可以发现元本、明本最大的差异多出在第四折。如《楚昭王》,元刊本中曲词中有“近山村建所坟围,盖座贤妻碣,立个孝子碑,交代后人知”。可见楚昭王因救兄弟,妻、子跳江后皆葬身水中。但《元曲选》本则在第四折中补述昭王妻、子为龙神所救,于是最终全家团圆,这种结局当是为凑成大团圆而改的。元刊本《赵氏孤儿》四折,仅写到赵孤得知自己的身世,并未写到如何报仇。《元曲选》本多出第五折,写到赵孤杀死屠岸贾,为赵家满门报仇,最后论功封赠。元刊本《薛仁贵》叙述到薛仁贵仅有父母,并无妻妾,但《元曲选》本楔子中就叙述到夫妻相别,第二折中又写到薛仁贵被封为天下兵马大元帅,勅赐徐茂功女为妻。于是到了第四折薛仁贵乃与父母、妻妾团圆(徐女甘心为小妾)。《任风子》为度脱剧,元刊本任屠最终悟道,结局干净利落。明本中则为众仙各执乐器出场,迎接任屠赴蓬莱仙岛。《陈抟高卧》,元本、明本的结局都是陈抟归隐华山,但明本结局颇庸俗,郑恩念白中有“我即奏过圣上,宫中盖一个道观,使先生主持,封为一品真人”。明本元人杂剧庸俗的大团圆结局,多应归之于明宫廷演出有意排场热闹和歌功颂德、粉饰太平。

除明宫廷乐师的改造外,明杂剧选家的改造也值得注意。从现存资料看,以行家里手姿态首次对元人杂剧进行全面系统的“改订”,似始于明嘉靖时的李开先(1502—1568),李氏曾自述《改定元贤传奇》编订缘由云:

选者如《二段锦》、《四段锦》、《十段锦》、《百段锦》、
《千家锦》,美恶兼蓄,杂乱无章。其选小令及套词者,

亦多类此。予偿病焉，欲世人之见元词，并知元词之所以得名也，乃尽发所藏千余本，付之门人诚庵、张自慎选取，止得五十种，力又不能全刻，就中又精选十六种，删繁归约，改韵正音，调有不协、句有不稳、白有不切及太泛者，悉订正之。^①

后来的臧懋循、孟称舜等杂剧选家们也毫不讳言其对元人杂剧的编改。杂剧选家对元人杂剧的改造，概括来说，主要是两方面：一是最终确立了元剧的文本形态。今人看到的相对整饬的剧本面貌：剧前有“全称”、剧后有“题目正名”，中分四折，或另加一楔子，曲词、科白完整等，都主要由李开先及其后来的杂剧选家完成的。明杂剧选家对元人杂剧另一方面的改造主要是曲、白的增删，也因此影响到全剧的情节结构、人物性格等方面。相比较而言，臧懋循《元曲选》的改订最多。如关汉卿《窦娥冤》，《古名家杂剧》本中的蔡婆屈服于张驴儿父子的淫威而改嫁了，《元曲选》中的蔡婆则与窦娥一道维护了忠贞。臧懋循《元曲选》所做的一些改订，有许多使得曲、白增色，情节、人物也更加紧凑、合理，但也有师心自用、弄巧成拙者。关于《元曲选》曲词、宾白的改订，孙楷第、郑骞、徐朔方、邓绍基等学者都曾做过一些细致的比勘工作^②，笔者亦曾就脚色、楔子和题目正名的编改作过考察，因征引繁琐，恕此不赘。

从总体来看，“明”人的编改使得元曲杂剧曲、白的一体化程度得以加强，更易形成戏剧的整一效果。但他们的编改，未能在根本上改变文人之曲与伶人之白的不同构成，也没有改变其民间故事的基本意义。正如汉儒对先秦经典的改造和传承

① 路工辑校：《李开先集》，第316页，中华书局1959年版。

② 孙楷第：《也是园古今杂剧考》，上杂出版社1953年版；郑骞：《臧懋循改定元杂剧评议》，《文史哲学报》第十期，1961年；徐朔方：《元曲选家臧懋循》，中国戏剧出版社1985年版。

一样,“明”人对元曲杂剧的编改,后来人实难论其功过。

结语

按王国维的理解,元杂剧是由杂剧家独立完成的,是一元的,故元剧之优劣皆归于杂剧家本人。1990年徐朔方先生提出,现存元人杂剧有21种残留着“金”代印记^①。近些年来,伊维德(Wilt L. Idema)、奚如谷(Stephen H. West)等海外汉学家更进一步提出,元人杂剧进入明宫廷后发生了很多变化,故现存元人杂剧有许多“明”人的改造^②。上述研究相对于王国维直接把元杂剧与蒙元“时代之情状”联系起来,显然是一种进步,但从根本来看,仍未能摆脱王国维一元论的思维。

徐朔方先生之所以将元人杂剧称为“金元杂剧”,固然是因为他注意到元剧中“金”的烙印,但更重要的是他坚持认为,与《三国演义》、《水浒传》一样,元人杂剧也是世代累积型集体创作,元剧作家是据前代的传本改编而成的。笔者认为,从文本的角度看,元人杂剧同南方的戏文一样,历经变动,其故事面貌和意义皆有不稳定性,但元曲家之曲在所有的变动中,一直保持了相对的稳定,相对稳定的四套曲也大致决定了故事的框架和走向,所以元曲家套曲的制作是最具有根本意义的。元剧能成为“一代之文学”,主要因其曲词,其对后世的影响也在曲词。所以,用洛地先生首倡的“元曲杂剧”来称指元剧最能揭示其特质^③。鉴于元曲作家在杂剧创作中的特殊贡献,元曲杂剧在时代归属上也理应归于“元”,而不是“宋”、“金”或者“明”。

① 徐朔方:《金元杂剧的再认识》,《中华文史论丛》总第46辑,上海古籍出版社1990年版。

② 伊维德:《我们读到的是“元”杂剧吗——杂剧在明代宫廷的嬗变》(The Evolution of "Zaju" in the Royal Court of Ming Dynasty),《文艺研究》2001年第3期。奚如谷:《文本与意识形态:明代的编订者与北杂剧》(Text and Ideology: Ming Editors and Northern Drama),《明清戏曲国际研讨会论文集》,第235—283页,台北中央研究院中国文哲研究所筹备处1998年版。

③ 洛地:《戏曲与浙江》,第74、75页,浙江人民出版社1991年版。

徽班演出昆腔戏考

陈 恬

徽班,一般指入清以来源出于安庆府属各县尤其石牌一带的民间职业戏班,至康乾年间,这些戏班不断发展、增多,奔赴以至定居于各地演出,徽班之名遂播于天下,一时有“无徽不成镇,无石不成班”之谚。而徽班在中国戏剧史上的特殊地位更在于,自乾隆五十五年(1790)开始,徽班陆续进京并雄踞京师戏剧舞台,这一事件被视为京剧史之发端,作为京剧摇篮的徽班,其演剧活动也成为京剧史上的一个重要课题。有鉴于此,本文对乾嘉以来徽班演出的昆腔戏作进一步梳理考证,并探讨这一现象的成因及其所包含的对民族戏剧的认识问题。末议或有千虑一得,疏漏惟请方家钧正。

清中期以来,经过百年的经营,出现了所谓“康乾盛世”。作为全国演剧活动的中心,北京戏剧舞台也呈现繁荣景象,“滇蜀皖鄂伶人俱萃都下,梨园中戏班数目有三十五”^①,南腔北调,歌扇舞衫,备极一时之盛。乾隆五十五年(1790),为参加高宗八旬寿诞典礼,高朗亭等人入京成立三庆徽班,此为徽班进京

^① 赵翼:《檐曝杂记》,第39页,中华书局1997年版。

之始,紧随其后的是四喜、启秀、霓翠、和春、春台等班。进京徽班以迅猛发展之势,至嘉、道年间便雄踞京师戏剧舞台,一时称盛。张际亮成书于道光八年(1828)《金台残泪记》云:“京师梨园乐伎盖十数部矣,共推四喜、三庆、春台、和春,所谓‘四大徽班’者焉。”^①

“徽班”,原来是一个地方性戏班的概念,与戏班艺人使用、演唱的腔调并无必定关连,虽然“徽班”是以“石牌(腔)”知名的,但是进京徽班之所以能够在短时间内站稳脚跟,其“诸腔并奏、无所不备”恐怕是主要原因。在徽班进京之前,京师戏剧舞台以京腔、秦腔最受欢迎,歌楼称盛,观者如堵。面对此种局面,徽班的对策是“联络五方之音,合为一致”^②。三庆班“以安庆花部合京、秦二腔”^③,四喜班是“石牌串法杂秦声”^④,春台班在扬州便“征聘四方名旦”、“合京秦二腔”^⑤。除了风行一时的京腔和秦腔以外,演出文人士大夫所钟爱的昆腔戏,也成为徽班争取更多观众特别是上层观众的手段。

唱“曲子”的“昆腔戏”是自成一路的,自明末即传入北京,入清之后也不断有艺人北上献技。尽管戏剧史上有所谓“花雅之争”的提法有的学者,认为花部诸声腔崛起之后,花雅之间曾经有你死我活的斗争,而以昆腔的一败涂地告终,然而这种论断并不符合历史事实。成书于乾隆五十年(1785)的《燕兰小谱》,将花部和雅部并列,录雅部二十人,并有保和一部,虽间演乱弹跌扑等剧,仍以昆腔为主。成书于乾隆六十年(1795)的《消寒新咏》,记载了当时京中庆宁、万和、松寿、金声、乐善、庆升等部的演员和昆腔戏。足见彼时昆腔仍有相当的市场,尤为

① 张次溪:《清代燕都梨园史料》,第232页,中国戏剧出版社1991年版。

② 同上,第55页。

③ 李斗:《扬州画舫录》,第131页,中华书局2001年版。

④ 林苏门:《邗江三百吟·扬州竹枝词·扬州西山小志》,广陵书社2005年版。

⑤ 张次溪:《清代燕都梨园史料》,第232页,中国戏剧出版社1991年版。

文人士大夫饮宴酬酢不可或缺。

由于这一部分戏剧观众的需求,在相当长时期内,徽班的演出剧目中昆腔戏占了很大的比重,而且徽班颇有以能演昆腔戏为荣的意思。四大徽班中的四喜班就以演出昆腔戏擅名,嘉庆十八年(1813)的《都门竹枝词》云:“新排一曲《桃花扇》,到处哄传四喜班。”^①直至道光末叶,四喜班仍以曲子著称:“四徽班各擅胜场。四喜曰‘曲子’。先辈风流,饴羊尚存,不为淫哇,春牍应雅。世有周郎,能无三顾?古称清歌妙舞,又曰‘丝不如竹,竹不如肉’,为其渐近自然,故至今堂会终无以易之也。”^②

在考察这些徽班演出的昆腔戏时,我们首先注意到,其中有相当一部分演员是专演昆腔戏的。道光七八年间(1827—1828),四喜班中袁双桂(旦)、袁双凤(小生)、胡法庆(旦)、杨法龄(旦)、王奇元(小生)、张金麟(旦)等人,一度另组(全)昆腔集芳班。同治十二年(1873)成书的《菊部群英》,记录有当时四大徽班的著名演员:三庆班有昆生徐阿二、周素芳、陈兰初、陈桂亭,昆旦徐阿三、乔蕙兰、陆鸿福、周琴芳、仲瑞生、玉林、诸桂枝、钱秋菱、刘桂凤等;四喜班有昆生王桂官、顾芷荪、陈芷衫、陈荔衫、李若云,昆老生曹春山,昆旦汤金兰、任桂林、赵桂芸、薛桂芝、张菊秋、朱双喜、张芷荃、吴芷茵、范芷湘、玉儿、张敬福、江敬禄、王湘云、陈兰仙、李玉福、钱阿四、朱莲芬、董度云、徐如云、陈五云、杜阿五等;和春班有昆旦鲍秋文;春台班有昆旦张秀兰。其中最著名的莫过于“同光十三绝”中的杨鸣玉和朱莲芬。

杨鸣玉(1815—?),也称苏丑杨三,清同、光间著名丑行演员,先后隶和春、双奎、老嵩祝成及四喜等班。常演的昆腔戏有:《盗甲》、《访鼠》、《下山》、《活捉》、《问探》、《相梁刺梁》、《教

① 张次溪:《清代燕都梨园史料》,第1173页,中国戏剧出版社1991年版。

② 同上,第352页。

歌》、《拐儿》、《芦林》、《扫秦》、《惊丑》等。《梨园旧话》盛赞其“神妙直到秋毫颠，观者无不绝倒。不知如何揣摩，始能臻此境界？殆谚所谓‘天生吃戏饭者’也”^①。以致曾经出现一副著名的对联：“杨三死后无昆丑，李二先生是汉奸”，盛传一时。

朱莲芬(1837—?)，旦，《菊部群英》、《菊台集秀录》记载其擅演的昆腔戏有：《思凡》、《寄扇》、《游园惊梦》、《寻梦》、《题曲》、《水斗》、《断桥》、《乔醋》、《醉圆》、《醉归》、《独占》、《后亲》、《活捉》、《盗令》、《芦林》、《盘秋》、《大小宴》、《梳妆掷戟》、《琴挑》、《偷诗》、《梳妆跪池》、《三怕》、《双拜月》、《楼会拆书》、《谢亲》、《劈棺》等，一时有“无上神品”之誉。

除了这些专演昆腔戏的演员外，对于徽班演员，则有一个口号：“昆乱不挡”。“昆乱不挡”，指的是徽班演员技艺的最高标准，并为传统。“乱(弹)”，是徽班演员出身之地，本不必说；要真能“入戏”，就在于能不能“昆”了。如三庆班进京初期的班主高朗亭，既是“二黄之耆宿”^②，又“善南北曲，兼工小调”^③。延及咸、同年间，程长庚等演员都以“昆乱不挡”擅名。诚如陈彦衡《旧剧丛谈》所谓：“徽班老伶无不擅昆曲，长庚、小香无论矣，即谭鑫培、何桂山、王桂官、陈德霖亦无不能之。其举止气象皆雍容大雅，较诸徽、汉两派，判如天渊。”^④以下略述这几位演员演出的昆腔戏。

程长庚(1811—1880)，自幼坐科徽班，道光二十三年(1843)入三庆班，咸丰以后执掌三庆班长达三十余年，并担任精忠庙首。除了演唱乱弹戏以外，程长庚曾南下保定和盛成昆班学习，是以“昆剧最多，故其字眼清楚，极抑扬吞吐之妙。”^⑤咸丰三

① 张次溪：《清代燕都梨园史料》，第823页，中国戏剧出版社1991年版。

② 同上，第103页。

③ 铁桥山人：《消寒新咏》，中国戏曲艺术中心1986年版。

④ 张次溪：《清代燕都梨园史料》，第849—850页，中国戏剧出版社1991年版。

⑤ 同上，第815页。

年(1853)艺兰室主人《都门竹枝词》云:“乱弹巨擘属长庚,字谱昆山鉴别精。引得翩翩佳子弟,不妨受业拜师生。”^①程长庚擅演的昆腔戏有《钗钏大审》、《伏虎》、《骂曹》、《弹词》等。光绪五年(1879)七月十七、十八两日,三庆班应史家胡同仁和王文怡宅堂会,程长庚共演三出剧目,其中《伏虎》、《钗钏大审》唱昆腔^②,《文昭关》唱皮簧。另据齐如山回忆,程长庚在戏园“恒演《弹词》等戏”,以至“肆中老人,时发感叹,谓长庚放着《文昭关》不演,只唱老头儿说书。”^③

徐小香(1831—?),于道光年间进京,为吟秀堂潘氏弟子,又私淑曹眉仙、产金传、龙德云,出师后先搭四喜班,不久改入三庆班。徐小香的乱弹戏文武兼擅,唱作俱佳,尤其是和程长庚等人合作演出《三国志》连台本戏,饰演周瑜一角,形神兼备,一时有“活公瑾”之誉,并被尊为京剧“小生鼻祖”。而徐小香本工乃“昆”,《梨园旧话》称其“初习昆剧,后唱乱弹,二者均擅胜场。咸丰中,京师乱弹日盛,遂在戏园演乱弹剧,而堂会则多演昆剧,以士大夫嗜昆剧者多,故常烦其演唱。其昆剧亦实在超神入化,不能形容万一也。”^④《菊部群英》记载他擅长的昆剧有:《游园看状》、《赏荷》、《见娘》、《游园惊梦》、《拾画叫画》、《剔目》、《水斗》、《断桥》、《乔醋》、《醉圆》、《奇双会》、《醉归》、《独占》、《起布》、《问探》、《三战》、《大小宴》、《梳妆》、《掷戟》、《芦花荡》、《梳妆跪池》、《三怕》、《楼会拆书》、《玩笺错梦》、《惊丑诧美》、《雪中人》、《探庄》、《雅观楼》、《对刀步战》等等。

何桂山(1841—?),幼入保定科班习昆净兼乱弹,同治中叶入京投三庆班。陈彦衡《旧剧丛谈》云:“何本善昆曲,如《嫁妹》《功宴》《山门》等剧,晚年尚能演之。其唱二黄,纯用阔口膛嗓,

① 张次溪:《清代燕都梨园史料》,第1174页,中国戏剧出版社1991年版。

② 周明泰:《道咸以来梨园系年小录》,中国戏曲艺术中心1985年版。

③ 齐如山:《昆曲简要·序》,《戏剧月刊》1920年1月。

④ 张次溪:《清代燕都梨园史料》,第820页,中国戏剧出版社1991年版。

魄力沉雄，格调高浑，皆出昆曲家法。”^①

谭鑫培(1847—1917)，11岁入北京金奎科班，习昆乱武生和老生。谭鑫培最擅长的昆腔戏是《对刀步战》、《别母乱箭》，时人誉为“唯一佳奏”^②。谭氏曾以此戏传授杨小楼、余叔岩，二者均称擅场。

王楞仙(1859—1928)，师从闻德堂昆旦徐阿三，同治十二年(1873)在三庆班出演，能戏三十余出，出师后改搭四喜班，光绪十四年(1888)入选升平署，承应戏目以昆腔戏居多。《菊部群英》记载王楞仙擅演昆腔戏有：《寄子》、《回猎》、《看状》、《冥勘》、《舟配》、《荣归》、《后亲》、《长亭》、《打番》、《游园惊梦》、《醉归》、《独占》、《琴挑》、《姑阻失约》、《吞丹》、《乔醋》、《藏舟》、《亭会》、《后约》、《回头岸》、《大小宴》、《说亲回话》等。

陈德霖(1862—1930)，12岁入恭王府全福班学昆旦，后入四箴堂科班，19岁出科入三庆班。陈德霖“昆曲功力最深。及光绪中叶，昆曲极衰，无人过问，其时德霖乱弹功力尚浅，歌台之上黯然无色。及他日锐进至登峰造极，人但知其为青衫泰斗，而不知其昆曲如是精能也。近数年士夫提倡昆曲，间请德霖出台，始有称其昆曲者。据深于昆学者谓：北方伶人中，昆曲字正腔圆，可称稳练者，惟德霖一人而已”^③。《菊台集秀录》录其演出昆腔戏有《思凡下山》、《断桥》、《活捉》、《游园惊梦》等。

不仅进京徽班如此，在以戏园为演出单位的上海，演出昆腔戏的现象同样很普遍。除了三雅园始终坚持演出昆腔戏之外，咸、同以来陆续开设的一桂轩(1864)、满庭芳(1867)、丹桂茶园(1867)、天仙茶园(1875)等等，无不是诸腔杂奏，演员多昆乱不挡。其中如著名红生王鸿寿(1850—1925)，早年活跃于里下河地区的徽班，民国以后主要在上海演出，除了以关公戏擅名

① 张次溪：《清代燕都梨园史料》，第877页，中国戏剧出版社1991年版。

② 胡传基：《徐凌云先生宁武关之周母》，《十日戏剧》1939年第2期。

③ 张次溪：《清代燕都梨园史料》，第781页，中国戏剧出版社1991年版。

一时,还能演昆腔武丑戏《偷鸡》、《盗甲》等。除了原有的昆乱不挡的演员外,这些戏园还从昆班罗致演员,以招徕更多的观众。光绪四年(1878)以来,大雅班名旦邱阿增、二面姜善珍、白面小脚篮、小生周钊泉、六旦倪锦仙、小面宜庆,以及有近代昆旦第一之称的周凤林等人,纷纷改搭这些戏园。光绪十八年(1892)正月初九天仙茶园夜戏(加着重号者为昆腔戏):

《定情赐盒》(张盈寿、邱阿增、周四宝)

《桑园寄子》(左月春、王喜寿)

《九更天》(刘桂林、邱阿增)

《斩青龙》(谢云奎、阎燕奎、王进德)

《刺巴杰》(赛活猴、赵小廉、周来全)

《巴骆和》(三麻子、孟七)

《蝴蝶梦》(小桂林、周钊泉、周四宝)

《节义廉明》(汪桂芬、孟七、诸寿卿、高彩云、薛瑶卿)

《拾画叫画》(周钊泉)

除了上述徽班第一、第二代演员,后辈演员演出昆腔戏亦不鲜见。朱家溍先生在《近代保存在京剧中的昆剧》一文中,就详细列举了1919年以来他亲眼所见的京班演员所演昆腔戏81出,还不包括他“未曾亲见的以及皮簧戏中夹昆牌子的(如《艳阳楼》等)”^①。相关演员有杨小楼、陈德霖、梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生、王凤卿、余叔岩、程继先、姜妙香,以及富连成连、富、盛等几科演员。其中对昆腔戏倡导最力、演出最多、声誉最隆的,当属梅兰芳。自民国初年开始,梅兰芳先后演出的昆腔戏计有《水斗》、《断桥》、《思凡》、《闹学》、《惊丑》、《前亲》、《逼

① 朱家溍:《近代保存在京剧中的昆剧》,《大雅》1999年第3期。

婚》、《后亲》、《佳期》、《拷红》、《游园》、《惊梦》、《琴挑》、《问病》、《偷诗》、《觅花》、《庵会》、《乔醋》、《醉圆》、《梳妆》、《跪池》、《三怕》、《瑶台》、《藏舟》、《鹊桥》、《密誓》、《刺虎》等几十出。

仅从以上简单的列举,我们已经可以推断,徽班演出昆腔戏的数量是相当大的。道光二十六年(1846)八月,四喜班对本班能演的昆腔戏作了一个统计,方问溪藏有该戏单,其中除去唱吹腔、弦索的《樱桃》、《上坟》、《连相》、《拾金》、《棉花》等等,共有昆腔戏109出,而一些新戏如《红楼梦》、《四弦秋》等尚未列入。为了考察徽班演出昆腔戏的具体数量,笔者参考《春台班戏目》、《菊部群英》、《菊台集秀录》、《五十年来北平戏剧史材》等资料,并和清代乾隆年间舞台流行剧本选集《缀白裘》相参照,发现其中至少有二百出昆腔戏在徽班演出过,此外还有《缀白裘》未收录的昆腔戏五十余出:《孙诈》、《妆疯》、《胖姑》、《狐思》、《骂曹》、《拜冬》、《招串》、《廊会》、《鸿门》、《追信》、《芦林》、《看谷》、《打围》、《夜奔》、《观画》、《草桥惊梦》、《阴告》、《佛会》、《茶叙》、《问病》、《偷诗》、《失约》、《花报》、《瑶台》、《云阳》、《鬼辩》、《草地》、《亭会》、《盗销》、《盗盒》、《青门》、《斩娥》、《游春》、《三怕》、《觅花》、《庵会》、《玩笺》、《错梦》、《赠马》、《赎身》、《卖书》、《封王》、《闻乐》、《舞盘》、《献发》、《窥浴》、《密誓》、《寄扇》、《收青》、《游湖》、《借伞》、《盗库》、《端阳》、《盗草》、《烧香》、《夺食》、《葬花》、《折梅》、《探庄》、《射灯》、《舟配》、《赶妓》、《悟幼》、《雨祠》、《佛庇》、《搜庵》、《冥追》、《送客》、《闹院》、《玩月》、《画兰》、《渡泸》、《赐珠》、《吞丹》、《神谕》、《南渡》,等等。我们完全有理由相信,在这些明确记载之外,徽班实际演出昆腔戏的数量并不止这些。

在和乱弹长期同台演出的过程中,这些昆腔戏中大部分基本保持原样,然而也有一些发生变化,甚至产生了“风搅雪”这种特殊的演出形式,即同一个剧目中既唱皮簧又唱昆腔。胡忌先生在《钵中莲》传奇年代辨证——兼论“花雅同本”的演出》

一文中,指出“乾隆初期剧坛‘花雅同本’大势已无法阻挡”^①,这种演出方式在昆乱兼演的徽班流行,也是顺理成章。齐如山证实:“嘉庆以后,昆腔与皮黄合作的时候,已经很多,所以道光咸丰年间梨园行所抄的戏本,有许多是昆腔皮黄合唱的,比方前一场是昆腔,后一场就许是皮黄。”^②

以“风搅雪”形式演出的剧目中,典型的例子是《雷峰塔》:《游湖借伞》或唱皮簧、或唱昆曲,《成亲》主要唱皮黄,《盗草》、《水斗》主要唱昆曲,《断桥》唱昆曲,《祭塔》又唱皮簧。这种文静场子宜用昆腔畅叙幽怀、热闹场子则以皮簧营造剧场气氛的演法,收到了良好的戏剧效果,因此《雷峰塔》自徽班以来一直上演频繁。三庆班演出《断桥》一剧,以朱莲芬饰白蛇、徐小香饰许仙、程长庚饰法海,光绪三年(1877)五月十五日曾演于广德楼。后辈京剧演员演出此剧,以梅兰芳为最著名,得自乔蕙兰、陈德霖、李寿山等人的传授,南迁上海之后,后又向丁兰荪学习身段,和俞振飞、许伯道研究唱法。民国四年(1915)四月四日,双庆班初演此剧于吉祥园,梅兰芳饰白蛇,配以路三宝的青蛇、程继仙的许仙、俞振庭的伽蓝、郭春山的小和尚、李寿峰的法海、王毓楼的鹤童、范宝亭的鹿童。

尽管以各种形式演出的昆腔戏在徽班一直没有中绝,但是不能否认,自咸、同以来,徽班演出昆腔戏的数量确是呈逐渐下降的趋势。艺兰生《侧帽余谈》记载:“京师自尚乱弹,昆部顿衰。惟三庆、四喜、春台三部带演,日只一二出,多至三出,更蔑以加。曲高和寡,大抵然也。”^③道光年间,向以“曲子”著称的四喜班,也不得不“尽变昆曲,习秦、弋诸声”^④。

① 胡忌:《(钵中莲)传奇年代辨证——兼论“花雅同本”的演出》,《戏史辨》(第四辑),中国戏剧出版社 2005 年版。

② 齐如山:《京剧之变迁》,第 25 页,上海书店 1990 年版。

③ 张次溪:《清代燕都梨园史料》,第 602 页,中国戏剧出版社 1991 年版。

④ 同上,第 230 页。

造成这一变化的主要原因在于,城市中商业性戏园演出,逐渐成为徽班最主要的演出形式。据《梦华琐簿》引《亚谷丛书》记载,康熙末年京师已经有太平园、四宜园、查家楼、月明楼等酒馆而兼商业性演剧场所。乾隆以后,北京外城商业区的演剧活动日见其繁,演剧场所有大有小,或以“楼”名,或以“园”名,或以“馆”名,或以“堂”名,大抵与茶园酒楼相结合。乾隆五十七年(1792)的精忠庙《重修喜神祖师庙碑志》,记载当时京师8家戏园的名字,至嘉庆二十一年(1816)《重修喜神殿碑序》中戏园的数量已经增至20家。京师以外,东南一带的城市在清末也开始建造商业性戏园,同光间上海出现的戏园就有三雅园、满庭芳、一桂轩、金桂轩、天仙园、丹凤园等十数家。

商业性戏园演出的形式,使得市民阶层成为徽班演出的主要欣赏者和评价者,嘉庆十四年(1809)包世臣作《都剧赋》,序文有云:“茶园,则池内以人起算,楼上以席起算,故坐池内者多市井儇侩,楼上人谓之下井。”^①《梦华琐簿》亦云戏园“池子”中“坐者率皆市井狙侩,仆隶舆台”^②。这一变化对于徽班的演出影响深远。作为戏剧观众,如果说文人士大夫阶层更多关注戏剧本身,市民阶层则往往喜欢热闹,对很多戏剧以外的东西也抱有莫大兴趣,如《都剧赋》所谓:“池内所赏者,则争夺战斗劫杀之事。”对于这些观众,商业性戏园采取迎合的态度,以追求商业利益的最大化,因此戏园中演出昆腔戏的数量很自然便减少了。《都门赘语·咏戏园》记录了这一变化:“阳春白雪知音少,近日歌楼尽‘二簧’。”^③

另一方面,自清末以来,商业性戏园的规模不断扩大,尤其二十世纪初新式剧场开始兴起,也使得昆腔戏越来越难以适应。四喜班经常演出昆腔戏的同乐轩,是当时大栅栏一带规模

① 王芷章:《中国京剧编年史》,第62页,中国戏剧出版社2003年版。

② 张次溪:《清代燕都梨园史料》,第353页,中国戏剧出版社1991年版。

③ 同上,第1176页。

较小的戏园,最多可容纳四五百人。相比之下,以后不断扩建的戏园尤其是新式剧场容纳观众的数量大大提高。1937年北京各戏园的容量大致如下:新新 1364,华乐 1286,中和 1210,长安 1200,吉祥 1162,庆乐 950。^①如此稠人广众之间,显然更适合乱弹戏以夸张的技艺表现烘托热烈气氛;而讲求字清、腔纯、板正的水磨腔,则不免显得过于冷清了。

从根本上说,徽班中昆腔戏的舍弃,包括昆腔戏的全面衰落,在于社会的变化:市井商业化城市的兴起,传统文士阶层的瓦解,以及当时先进的中国人对传统文化所采取的过于激进的否定态度。

对于徽班演员来说,由于“昆乱不挡”的传统,要适应这一变化并非难事。四喜班青衣孙彩珠(1844—?),在《菊部群英》犹“兼昆乱”,擅演的昆腔戏有《相约相骂》、《盗令》、《水斗》、《断桥》、《定情》、《絮阁》、《琴挑》、《姑阻失约》、《双拜月》、《游园惊梦》等。至光绪初年改搭春台班,五年(1879)曾随谭鑫培赴沪演出于金桂茶园,彼时已经专唱皮簧了。又如四喜班小生鲍福山(1854—1910),光绪九年(1883)被选入升平署当差,承应戏以昆腔为主,计有《回猎》、《封王》、《起布问探》、《梳妆掷戟》、《对刀步战》、《折柳阳关》、《瑶台》,乱弹戏只有《棋盘山》和《射红灯》两出。而平时在戏园演出,则很少演昆腔戏,《菊部群英》记载其擅演剧目有《群英会》、《黄鹤楼》、《监酒令》、《八大锤》等三十六出,皆为乱弹戏。

如果说清末至民国时期徽班演出昆腔戏数量减少,主要是社会变动中的“自在”状态出现的现象,那么新中国成立后“京剧”院团鲜有昆腔戏演出,则反映出“剧种论”的深刻影响。

1949年新中国成立后,为了对全国各地形形色色的戏剧进行统一有效管理,政府采取了按行政区域划分这一简便易行的

^① 青:《小统计》,《立言画刊》1937年3月15日。

方法。以后理论界对“剧种”所作的阐释则是将“声腔”和“剧种”相联系，“声腔”成为划分“剧种”的主要标志。《辞海》“京剧”条如是说：

戏曲剧种。流行全国。清乾隆五十五年(1790)四大徽班陆续在北京演出,与嘉庆、道光年间来自湖北的汉调艺人合作,相互影响,接受昆曲、秦腔的部分剧目、曲调和表演方法,并吸收一些民间曲调,逐渐融和、演变、发展而成,自咸丰、同治以来,经程长庚、谭鑫培、梅兰芳等加以改革和发展,逐步形成相当完整的艺术风格和表演体系,对各剧种影响很大。唱腔基本属于板腔体,以西皮、二黄为主要腔调。用京胡、二胡、三弦、笛、唢呐等管弦乐器和鼓、锣、铙、钹等打击乐器伴奏。表演上唱念做打并重,多用虚拟性的程式动作。传统剧目在一千个以上,在舞台上广泛流传的有《霸王别姬》、《群英会》、《打渔杀家》、《三岔口》等二百多个。

从此,“京剧”成为“以西皮、二簧为主要腔调”的“剧种”,而徽班和徽班演员也相应地被视为“京剧”班社、“京剧”演员。

以“声腔”划分“剧种”,其中存在的标准不明确、不统一的问题,此处不能详述;而从上文所述徽班盛演昆腔戏的历史来看,它们是否有“以西皮、二簧为主要腔调”的追求,却很值得怀疑。事实上,在诸腔杂奏的徽班剧目中,除了数量众多的昆腔戏之外,还有唱【吹腔】的《贩马记》、《凤凰山》,唱【南锣】的《打面缸》、《打杠子》、《打灶王》,唱【银纽丝】的《探亲家》,唱【柳子腔】的《小上坟》,唱【云苏调】的《锯大缸》,唱【凤阳歌】的《打花鼓》,唱【滩黄调】的《荡湖船》,唱【回回曲】的《小放牛》等等。对徽班演员而言,演出这些剧目和演出皮簧戏,恐怕并没有根本性的

区别。即使是被誉为“京剧鼻祖”的程长庚、“小生鼻祖”的徐小香等人,他们何曾有“京剧”演员的定位、有意识地“以西皮、二簧为主要腔调”?

将“京剧”视为一个“剧种”显然不符合历史,对此已有论者提出质疑,并敏锐地指出“剧种论”更深层次的理论缺陷:“唱(念、做、打)只是表现人物思想情感的手段而已,唱‘昆’、还是唱‘皮簧’或者民间小调,并不重要,重要的是是否合情合理、是否恰如其分。所以唱腔方面的差异,就戏剧整体而言,是属于细枝末节的,并不足成为划分‘剧种’的根本性标志。”^①作为表现手段的“声腔”,本应为戏剧服务,为了达到整体艺术表现的丰富多彩,“声腔”的运用完全可以自由灵活,徽班的演出很好地证明了这一点。

尽管“剧种论”思维存在的问题是显而易见的,然而“京剧”是一个“剧种”、是超越于“地方性剧种”之上的“全国性剧种”的观念仍然被普遍接受,至今鲜有人进行反思。五十年来,“京剧”确实成为一个“以西皮、二簧为主要腔调”的“剧种”,“京剧”院团不再“两下锅”,“京剧”剧目不可能“风搅雪”,“京剧”演员也不再追求“昆乱不挡”。从徽班以来数代演员曾经盛演的几百出昆腔戏,终于不复见于“京剧”舞台。变得如此纯粹的“京剧”,表面看来其地位得到了肯定,多年来却常常为演出剧目凋零、表演水平下降等“京剧危机”所困扰,则“剧种”之封号对于“京剧”,功耶?过耶?

^① 解玉峰:《近代以来京剧研究中的几个问题》,《戏曲艺术》2005年第1期。

京剧“名角制”成因初探

陈 恬

“名角制”指的是以名角作为班社组织和运营核心的班社体制。它和宋元以来传统的“脚色制”班社的区别在于,后者班中演员不论工于哪门脚色,也不论有名与否,他们的地位是在综合中对等互补的;而“名角制”则突出强调名角在班中的地位 and 作用,名角与其他演员呈现等级森严的金字塔结构。

早期进京徽班仍然是“脚色制”,尽管也出现了程长庚等著名演员,但在戏码先后和角色主次方面并没有绝对,也没有代表特殊地位的私房行头、私房场面,班中演员的地位在根本上是平等的^①。以光绪十三年(1887)谭鑫培等人组织同春班为标志,传统戏剧班社的“脚色制”开始为“名角制”这一全新的组织形式所取代。至20世纪20、30年代,随着四大名旦、四大须生等名角纷纷挑班,“名角制”成为京剧班社的主要组织形式,也是京剧班社区别于昆班、徽班和其他地方性戏剧班社的主要差异所在。

^① 程长庚常为他人配戏,前人笔记屡见记载。其以程章圃司鼓、汪桂芬操琴,然二人皆隶班中,非为一人专设,与私房场面有本质区别。

京剧艺术直接承袭自“脚色制”的徽班,京剧班社体制为何却形成了与之根本相异的“名角制”?长期以来,我们习惯将这一班社体制的演变视为戏剧艺术自身发展所必然经历的扬弃,并由此对“名角制”的优越性进行了充分阐发。然而,如果能够重新审视这一历史,不难发现,体制的更替不是偶然的,有其复杂的社会历史背景,并不仅仅依据事物自身发展的规律。在“名角制”的形成过程中,一些容易被忽视的外部因素,如康乾之际的戏剧转型、咸同以来的内廷演剧、清末盛行的商业性戏园演出等等,可能发挥了更重要的、乃至决定性的作用。

—

在中国历史上,戏剧演员的社会地位长期以来都是十分低下的。孔子郕谷之会杀齐优,北魏以罪人家属配为乐户,唐代优人不得出仕,宋金以来的“官身”制度,元代对优伶服色的干禁,明清以来的狎伶之风,等等,都是戏业为贱业、戏子为贱民这一根深蒂固的观念的明证。清代康乾之际,中国民族戏剧发生了一次影响深远的转型,传奇时代的结束和花部戏剧的崛起,使得文士阶层逐渐丧失主导戏剧发展的地位,演员的社会地位虽然没有根本变化,却已经一跃而成为戏剧活动的主体,这一转型为“名角制”取代“脚色制”提供了可能。

戏剧文学创作在明代曾达到高峰,相当数量的文人都醉心于填词制曲,创作出一大批传奇剧本,一时有“词山曲海”之盛。这种局面随着改朝换代而发生陡转。满清入关之后,为了维护自己的异族统治,十分重视加强中央集权统治。一方面,在保持满族贵族统治的核心地位的前提下,承袭了明代的科举制度,并设立捐纳制度和“博学鸿词科”等特科,使汉族官僚士绅有机会出任官职。另一方面,又严禁士子结社,严禁私行刊刻文字,大兴文字狱,以血腥的手段加强对意识形态方面的控制。为了消弭反满思想,清廷通过编纂《古今图书集成》、《四库全

书》等官书,大规模禁毁有所违碍的书籍,对戏剧的刻本抄本也逐一检查。

乾隆四十五年(1780),“巡盐御史伊龄阿奉旨于扬州设局,修改曲剧,历经图明阿并伊公两任,凡四年事竣”^①。扬州官修戏曲是属于纂修《四库全书》的一部分,它试图通过大规模禁毁图书,加强对汉族人民尤其是文士阶层的思想控制。在这种政治气候下,文人从事戏剧创作的热情被打击,才情受压制,转而投身相对稳妥无害的考据之学,乾嘉学派由此而形成。即使仍然从事戏剧创作,如杨潮观的《吟风阁杂剧》、蒋士铨的《藏园九种》等,多数以“文”为“戏”,只为抒发怀抱、寄托深意;或者如张照、周祥钰、邹金生等人,从事创作《劝善金科》、《升平宝筏》、《昭代箫韶》、《忠义璇图》之类的内廷大戏、“供御”之作。因此,清代在南洪北孔之后,几乎没有优秀的戏剧文学家出现,而《桃花扇》和《长生殿》也标志着传奇文学的最后辉煌。

除了清廷以禁戏为手段的直接干预,家班的衰落也使文人的戏剧创作与戏剧舞台演出脱节。入清以后,由于改朝换代,战火频仍,明中期以来家班最为集中的江南地区,经济、文化遭到很大的破坏,因此在顺治年间,家班数量减少,风气消杀。顺治十八年(1661)的“江南赋税奏销案”,给江南地区的地主士绅以沉重的经济打击。在明代,这些地主士绅因享受特权,往往累年拖欠钱粮,县官也莫可奈何。《清圣祖实录》卷三顺治十八年六月庚辰:“江宁巡抚朱国治疏言:苏、松、常、镇四府属并溧阳县,未完钱粮文武绅衿共一万三千五百一十七名,应照例议处……得旨:绅衿抗粮殊为可恶,该部照例严加议处。”^②牵涉在内的缙绅士夫大伤元气,有些甚至倾家荡产,再也无力供养家班。

① 李斗:《扬州画舫录》,第107页,中华书局2001年版。

② 胡忌、刘致中:《昆剧发展史》,第261页,中国戏剧出版社1989年版。

至康熙年间政治趋于稳定,经济得到恢复发展,家班的数量又有上升之势。为了防止汉族官僚士绅借观剧之名、行结社之实,康熙、雍正、乾隆三朝,清廷三令五申禁止官僚士绅蓄养家班。雍正二年(1724)十二月二十八日上谕:“外官蓄养优伶,殊非好事”,“家有优伶,即非好官,着督抚不时访查”^①。乾隆三十四年(1769)又重申这一禁令,而措辞更加严厉:“着通谕直省督抚藩臬等,各宜正己率属,于曾奉禁之事,实力遵行,毋稍懈怠。若再不知警悟,甘蹈罪愆,非特国法难宽,亦天鉴所不容矣。”^②虽然清廷并未禁止现任官僚以外的缙绅士夫置备家乐,但风气所及也相应减少:“雍、乾间,士夫相戒演剧,且禁蓄声伎,至于今日,则绝无仅有矣。”^③

在清政府的重重打击下,文士阶层趋于瓦解,传奇创作和家班演剧的衰落,标志着传奇时代的全面结束。这里必须指出一个事实,在今天被视为戏剧家的宋元明清几代文人,他们所从事的“戏剧”在根本上不是一种“职业”,无数“戏剧文学家”没有一个是职业戏剧工作者,他们的戏剧创作及研究活动都是业余性的。这就使他们的戏剧创作及研究活动完全处于个体封闭状态,一旦受到打击,完全没有挣扎的可能。这里丧失的不仅是戏剧“文学”,更重要的是对“戏剧之为戏剧”的认识,民族戏剧进入民族文化的进程暂时中断。

传奇时代的全面结束,对于戏剧舞台演出的影响是深远的。在传奇创作和家班演剧繁荣的时期,文士阶层对戏剧实践有直接的影响力。他们新创作的传奇可以直接交予家班演出,从冯梦祯《快雪堂日记》等资料记载来看,这类演剧是非常频繁的。家班演员对于演出内容固然没有选择的权力,演出技艺也由家班主人延师调教,甚至如汤显祖的“自掐檀痕教小伶”,因

① 王利器:《元明清三代禁毁小说戏曲史料》,第31页,作家出版社1958年版。

② 同上,第46页。

③ 徐珂:《清稗类钞》,第5057页,中华书局1984年版。

此言规行矩,不敢逾越。不仅如此,在这种风气的影响下,民间戏班(主要是坐城昆班)也争相演出文人传奇,并且自觉地以文人士大夫的旨趣为追求,乐于接受文人士大夫的指导。因此,当梁辰鱼将魏良辅改革后的昆山腔用于《浣纱记》后,一时天下风靡,以至“歌儿舞女,不见伯龙,自以为不祥”^①。汤显祖可以修书与宜伶罗章二:“《牡丹亭记》,要依我原本,其吕家改的,切不可从。虽是增减一二字以便俗唱,却与我原做的意趣大不同了。”^②洪昇《长生殿》一出,“一时朱门绮席、酒社歌楼,非此曲不奏,缠头为之增价”^③。在这种情况下,戏剧演员的地位和作用不可能得到凸显。

上述这类剧坛佳话,在康乾以后已经不可能再发生。由于舞台上缺少新的传奇作品,民间艺人只能在唱、念、做、打等技术层面对旧有剧目进行加工,尤其是将其中在表演上有独到之处的某些精彩片断独立出来,不断锤炼打磨。乾嘉以后民间职业昆班的演出中,折子戏已经取代全本戏而成为主要形式,并出现了颇具规模的当时舞台流行的折子戏选集《缀白裘》,就是传奇创作和家班演剧衰落的结果。对于折子戏这种演出形式的意义,陆萼庭先生在《昆剧演出史稿》一书中颇多真知灼见,此处不赘。然而需要特别指出的是,新的全本戏不断产生、从中又不断产生新的折子戏,庶几可为中国民族戏剧发展的理想状态;而“折子戏全面夺了全本戏之席”,必然使得演员及其技艺成为戏剧活动的主体,这样的戏剧发展是不健全的。

在昆班演出折子戏的同时,以演员及其技艺为戏剧表现核心的花部戏剧的崛起,进一步推动了戏剧主导地位由文士向演员的过渡。乾隆时人李斗著《扬州画舫录》云:“两淮盐务例蓄花雅两部以备大戏,雅部即昆山腔,花部为京腔、秦腔、弋阳腔、

① 焦循:《剧说》,《中国古典论著集成》(八),第117页,中国戏剧出版社1959年版。

② 汤显祖:《玉茗堂尺牍》,第135—136页,上海远东出版社1996年版。

③ 徐麟:《长生殿·序》,《长生殿》,第226页,人民文学出版社1998年版。

梆子腔、罗罗腔、二簧调,统谓之乱弹。”^①又云:“郡城花部,皆系土人,谓之本地乱弹,此土班也。至城外邵伯、宜陵、马家桥、僧道桥、月来集、陈家集、人自集成班,戏文亦间用元人百种,而音节服饰极俚,谓之草台戏。此又土班之甚者也。若郡城演唱,皆重昆腔,谓之堂戏。”^②可见这些花部戏班原本只在农村活动,而乾隆朝多次举行的万寿庆典和南巡,使得它们有机会进入都市,成为戏剧舞台上最为活跃的一支。京剧班社的前身徽班,也正是在这一时期获得了发展的契机。

花部戏剧产生于民间,粗糙鄙俗,向为下里巴人所喜,焦循《花部农谭》这样说:

梨园共尚吴音。“花部”者,其曲文俚质,共称为“乱弹”者也,乃余独好之。盖吴音繁缛,其曲虽极谐于律,而听者使未睹本文,无不茫然不知所谓。其《琵琶》、《杀狗》、《邯郸梦》、《一捧雪》十数本外,多男女猥褻,如《西楼》、《红梨》之类,殊无足观。花部原本于元剧,其事多忠、孝、节、义,足以动人;其词直质,虽妇孺亦能解;其音慷慨,血气为之动荡。郭外各村,于二、八月间,递相演唱,农叟、渔父,聚以为欢,由来久矣。^③

焦循刻意标榜对花部的“独好”,正说明当时一般的文人士大夫,对于花部戏剧普遍采取鄙弃的态度。由于缺少文人的参与,花部戏剧始终以演员及其技艺作为戏剧表现的核心。

康乾之际的戏剧转型,使中国民族戏剧由文士主导的传奇时代进入演员主导的乱弹戏时代。事实很明显,在清中叶以

① 李斗:《扬州画舫录》,第107页,中华书局2001年版。

② 同上,第130页。

③ 焦循:《花部农谭》,《中国古典论著集成》(八),第225页,中国戏剧出版社1959年版。

前,戏剧史上有关演员的记载并不太多,这些有幸被记录下来的,多半也是因为和文人相关;而从《清代燕都梨园史料》所收集的关于乾隆以后京师剧坛的记载来看,历历皆是演员的姓字、籍贯、师承、技艺等等。只有当演员成为戏剧活动的主体,个别演员才可能凭借较为出众的技艺,而成为一个班社中凌驾于他人之上的名角,以名角为核心的“名角制”才有形成的可能。

二

清代康乾之际的戏剧转型,是京剧班社“名角制”形成的大背景;而咸、同以来以京剧为主的内廷演剧的风行,又在很大程度上提升了演员的声名,从而推动了“名角制”的形成。

清代内廷演剧初无专设机构,由教坊司太监承应。康熙朝设立南府,开始由南方遴选艺人进宫演出。乾隆五年(1740),擢选内监专司宫廷演戏事宜。乾隆十六年(1751),乾隆帝命扬州两淮盐署及江宁织造衙门遴选苏州、扬州的戏剧演员进宫传艺,选旗籍子弟学戏,隶属南府景山衙门,亦称外学,原来的南府则称内学。延至道光七年(1827),裁退外学,禁止民间艺人进宫,只留内学,原来的南府改组为昇平署,人数不断缩减。咸丰十年(1860)三月起,内廷演戏机构昇平署重召民间艺人(此前曾选入个别民籍随手,即乐队伴奏人员),不再由织造从南方选进,而由总管、首领太监等在京城戏班挑选。

在道光以前,内廷演剧皆唱昆腔和弋阳腔,未见有演出乱弹戏的记载。道、咸年间,乱弹戏在内廷演剧中的比例还很小。咸丰十年(1860)英法联军侵占北京,皇帝逃往热河,在避暑山庄的承应演出中,乱弹戏的比重大幅提高。同治年间,内廷演

剧仍然是昆腔多于乱弹^①。光绪以后,由于慈禧太后和光绪皇帝皆酷嗜京剧,京剧成为内廷演剧的主流,且演出相当频繁。“按例每月演戏二日:初一、十五各演一次。如遇佛日令节及正月十六延臣宴等日,亦召供奉诸伶人人宫曩演,名曰加差。每年六月二十六德宗诞日,及十月十日孝钦后诞日,例必各演戏九天,群臣皆赏听戏,尤为鼎盛”^②。据昇平署档案所载,自光绪九年至宣统三年(1883—1911),陆续挑选的民籍教习,多至一百五十余人,除随手(场面)、走场、梳水头、彩匣、筋斗以外,演员共计八十余人,皆一时擅名。我们所熟知的杨隆寿、乔蕙兰、孙菊仙、时小福、杨月楼、王楞仙、谭鑫培、罗寿山、陈德霖、余玉琴、田际云、王长林、汪桂芬、王瑶卿、龚云甫、杨小楼、王凤卿等等,都名列其中,可谓网罗殆尽。

这些被选人宫的民间艺人,登记在昇平署的册籍,食清廷之“俸米”。月俸的数额,咸丰十一年(1861)定为“食银二两”、“白米十口”、“公费一串”,直到光绪年间变化都不大。光绪后期,慈禧太后偶尔也给她欣赏的名伶增加月俸,然而数额较小。相对来说,演戏的赏金是这些民间艺人比较大宗的收入。在光绪朝,演戏一场的赏金初为八两左右,以后不断攀升至二三十两乃至四五十两,至光绪三十四年的赏单上,谭鑫培、侯俊山等人多次拿到六十两银子的赏金。尽管如此,和他们宫外演出时不菲的戏份相比,宫内的赏金并不是最吸引民间艺人的因素,所谓“内廷供奉”的殊荣才是他们最看重的。

“内廷供奉”是对被选入昇平署的民间艺人的尊称,尽管自南府改昇平署后,清廷实际上从未正式授予民间艺人以官职或顶戴,在清宫档案中他们的名称一直是“民籍学生”、“民籍教习”、“外边学生”、“外学人等”;然而不管在宫内还是民间,这种

① 朱家溍:《清代乱弹戏在宫中发展的史料》,《故宫退食录》,第573—628页,北京出版社1999年版。

② 徐慕云:《中国戏剧史》,第74页,上海古籍出版社2001年版。

带有恭维色彩的称呼都已经习惯而成自然。能够被选入昇平署的无疑都是当时最走红的名伶，而“内廷供奉”的头衔又反过来进一步提升他们的名气，平时搭班演出也更受观众欢迎。青衣陈德霖初次进宫承应，颇得慈禧太后赏识，结果“由此一来，不但在宫中得了面子，连在外边搭班也容易多了。这个班也来约，那个班也来请，从此便发达起来”^①。

只因慈禧太后一声褒奖，便能引起如许轰动的反应；至于那些受到她格外恩宠的名伶如谭鑫培等，甚至连王公大臣也不得不另眼相看。谭鑫培于光绪十六年（1890）五月入昇平署承值，此前，虽已名声渐著，然风评之中亦时有微词。传程长庚曾说：“子声太甘，近于柔靡，亡国之音也。我死后，子必独步，然吾恐中国从此无雄风矣。”^②在“时尚黄腔喊似雷”的情况下，谭鑫培唱腔“近于柔靡”是招致批评的主要原因。所以，“在光绪年间，尚有许多工商界的老掌柜们多瞧不起他，说他唱的没有出息，这是因为他们听惯了张二奎、程长庚等一般人宏亮且沉着的嗓音，忽听叫天之唱，确是显着轻浮”^③。

在入值昇平署后，谭鑫培独特的“柔靡之音”却甚为慈禧太后所喜，以至“赏食六品（或云四品）俸，内廷传差，若无鑫培，则圣心为之不怿，故每戏赏赐，恒以百两计，对上虽稍有忤，亦不之罪”^④。罗瘿公有诗云：“内家排日传呼进，口敕频闻有赐金。”^⑤所谓“赏食六品俸”云云，自属以讹传讹，然而这种说法的流行，正说明谭鑫培作为“内廷供奉”所受的“天恩”，使得人们也不以戏子贱民视之了。上有好者，下必盛焉。老佛爷面前的

① 齐如山：《谈四角·陈德霖》，《京剧谈往录三编》，第123—124页，北京出版社1990年版。

② 穆辰公：《伶史》，北京宣元阁1917刊本。

③ 齐如山：《谈四角·谭鑫培》，《京剧谈往录三编》，北京出版社1990年版。

④ 刘菊禅：《谭鑫培昇平署承值杂记》，《谭鑫培艺术评论集》，第133页，中国戏剧出版社1990年版。

⑤ 罗瘿公：《菊部丛谈》，《清代燕都梨园史料》，第793页，中国戏剧出版社1988年版。

红人，善于察言观色的臣下，自然不敢不随声附和吹捧，而府中演堂会戏时，也是无谭不欢。流风所及，下至平民百姓贩夫走卒，不管识与不识、懂也不懂，都交口称赞起谭鑫培来，以至于“国自兴亡谁管得，满城争说叫天儿”^①。刘守鹤《谭鑫培专记》中记载了一件趣事：

在广东，有一个朋友家供奉着谭鑫培的神位，这是我在民国十四年亲眼得见的。我问他：“是否认识谭鑫培？或者看过谭鑫培的戏？”他都说：“不曾。”我问他：“为什么这样崇奉谭鑫培？”他说：“报纸上看得见姓名的中外伟人，谁能像谭鑫培似的受着普遍的敬服和倾慕？这样有大本领的人不成神，谁还配成神呢？”^②

这在我们今天看来几近匪夷所思，然而确是谭鑫培在当时声名地位的真实写照。无怪乎梁启超在《题谭鑫培渔翁蓑笠图诗》中不无夸张地写道：“四海一人谭鑫培，声名廿纪轰如雷。”由此我们也可以理解，谭鑫培能够成为京剧史上第一个挑班的名角，绝不是偶然的。

三

如果说康乾之际的戏剧转型、咸、同以来的内廷演剧等因素，只是“名角制”形成的基础和前提；那么清中叶以来，商业性戏园大量出现，并成为徽班、京班的主要演出场所，则成为京剧班社“名角制”形成的直接推动力。

满清入关后，经康熙、雍正、乾隆三朝百余年的经营，中国

① 语出狄楚青(1873—1941)《宫中杂诗》，曾传诵一时。

② 刘守鹤：《谭鑫培传记》，《谭鑫培艺术评论集》，第7页，中国戏剧出版社1990年版。

社会经济、文化等各方面均有很大发展,出现所谓“康乾盛世”。清中叶时的北京、南京、苏州、杭州、扬州等全国性商业城市,人口不断增长,经济持久繁荣,社会风尚日趋浮华奢靡。由于入清以来朝廷三令五申禁止官员蓄养家班,为了满足人们观剧饮食消遣娱乐的需要,商业性戏园应运而生。这类商业性戏园有大有小,或以“楼”名,或以“园”名,或以“馆”名,或以“堂”名,大抵与茶园酒楼相结合,随着时间推移,戏剧的成分渐重于饮食的成分。

清中叶以后商业性戏园的蔚然成风,可以从清廷的禁令中窥见一斑。康熙十年(1671)、雍正二年(1724)、乾隆二十七年(1762)、乾隆二十九年(1764)、乾隆四十二年(1777)、乾隆四十五年(1780)、嘉庆四年(1799)、嘉庆七年(1802)、嘉庆八年(1803)、嘉庆十一年(1806)、嘉庆十六年(1811)、道光四年(1824),清廷多次下谕禁止京师内城开设戏馆、禁止旗人出入戏园、禁止戏园夜唱、禁止官员出入戏园、禁止太监出入戏园等等,这足以证明商业性戏园的开设实际上是屡禁不止。乾隆五十七年(1792)的精忠庙《重修喜神祖师庙碑志》,记载当时京师八家戏园的名字,分别是:万家楼、广和楼、裕兴园、长春园、同庆园、中和园、庆丰园、庆乐园。至嘉庆二十一年(1816)《重修喜神殿碑序》中戏园的数量已经增至二十家,分别是:中和园、裕兴园、庆乐园、广和园、三庆园、庆和园、广德楼、天乐园、同乐园、庆春园、庆顺园、广兴园、隆和园、阜成园、德胜芳草园、万兴园、太庆园、万庆园、六和轩、广成园。咸、同以后,到商业性戏园看戏已经成为整个北京城上至王公大臣、下至贩夫走卒最大的娱乐。

商业性戏园演出和传统的乡间草台庙台演出、私人厅堂演出有着显著差异。乡间庙台演戏多是乡民为酬神祈福或祭祖驱邪而举行,一般是向戏班提前约定戏目;厅堂演出则多为士夫缙绅娱宾宴客或婚丧庆祝时所设,一般是主客当场点戏。在

这两种情况下,戏班在剧目选择方面都没有多少主动性。商业性戏园则不同,在竞争激烈的情况下,为了提高上座率,获取更大的商业利润,戏园和戏班都会充分考虑观众的口味,迎合观众的需求,“只论金银之贵贱,不知雅俗之源流”。

商业性戏园的观众构成,虽然各个阶层都有,毕竟以市井小民为大多数。包世臣《都剧赋》云:

嘉庆十四年春,予以随计,始至都下。夙闻俳优最盛,好事招携,遍阅各部。其开座卖剧者名茶园,午后开场,至酉而散。……其地,度中建台,台前平地名池。对台三面,楼上以席起算,故坐池内多市井僇佻,楼上人谑之曰下井。其衣冠该登楼,而楼近台之右者名上场门,近左名下场门,呼为官座。下场门尤贵重,大率佻达少年,前期所预定。……池内所赏者,则争夺战斗劫杀之事。故常排其文令相间,依于《金瓶梅》、《水浒》两书,《西游记》则兼有之。^①

这一批观众不仅数量最多,也是最忠实的:“其徘徊不忍去者,大半市井贩夫走卒。然全本首尾,惟若辈最能详之。盖往往转徙随入三四戏园,乐此不疲,必求知其始訖,亦殊不可少此种人也。”^②市民阶层成为戏剧演出的主要欣赏者和评价者,他们的欣赏水平和趣味必然对戏剧产生影响,因为“观众不单单是被动的旁观的鉴赏者,而且是积极地参与戏剧创造的因素”^③。和有着启蒙、教化传统的西方戏剧相比,中国民族戏剧则更倾向于献笑供谄、娱乐观众,因此这种影响无疑更为深远。

① 王芷章:《中国京剧编年史》,第62页,中国戏剧出版社2003年版。

② 蕊珠旧史:《梦华琐簿》,《清代燕都梨园史料》,第355页,中国戏剧出版社1988年版。

③ 河竹登志夫:《戏剧概论》,第5页,中国戏剧出版社1983年版。

作为戏剧观众,文人士大夫阶层可能更多关注戏剧本身,即使欣赏演员的表演技巧,也只有在技巧能够比较生动、准确、深刻地表现内容时,才会由衷地叹服。而市民阶层则往往喜欢热闹,对演员抱有莫大兴趣。“但得隔帘微献笑,千金难买下场门”^①,看的是色相;“时尚黄腔喊似雷,当年昆弋话无媒”^②,听的是唱腔;“一片刀光围似雪,明珠旋转玉盘中”^③,赏的是武工;“而今都爱观灯晚,四喜新排戏目连”^④,看的是行头砌末。只有在这种情况下,演员才可能脱离戏剧而成为受人追捧的名角。

从全国范围来看,外地的商业性戏园邀请北京的演员去演出(所谓“跑码头”),使演员与班社原有的隶属关系日趋松散,直接推动了“名角制”的形成。同治五年(1866),罗逸卿“以积资在宝善街南靖远街北之横街,仿京式戏馆建造,派人赴津邀角,置办锦绣行头,馆名满庭芳,同治五年丙寅落成,次年丁卯开张,此京班到申之破天荒”^⑤。然未审演员名姓。同治六年(1867),刘维忠于宝善街建丹桂戏园,亲自入京邀角,计有老生铜骡子、夏奎章、熊金桂、周长春、周长山、景四宝,架子花脸董三雄、宁天吉,武生胖羊儿,开口跳棚匠张三,青衫王桂芬,花旦浪双喜、冯三喜,周老旦、冯老旦、何老旦,花脸疤瘡王;第二年,丹桂戏园又邀请到铜锤花脸大奎官、武旦王桂喜、须生周春奎、武生任七和杨月楼、武二花张七、鼓师程章圃等人。光绪二年(1876)葛元煦作《沪游杂记》,记载上海丹桂、天仙、大观茶园的演员有:老生:孙春恒、孙菊仙、刘均喜、张云亭等;小生:杜蝶

① 张次溪:《北平梨园竹枝词荟编》,《清代燕都梨园史料》,第1172页,中国戏剧出版社1988年版。

② 同上,第1174页。

③ 留春阁小史:《听春新咏》,《清代燕都梨园史料》,第165页,中国戏剧出版社1988年版。

④ 张次溪:《北平梨园竹枝词荟编》,《清代燕都梨园史料》,第1175页,中国戏剧出版社1988年版。

⑤ 民哀:《南北梨园略史》,《菊部丛刊》,第3页,上海书店1990年版。

云;武生:任七、李春来、黄月山等;旦:陈双喜、李隶香、谢宝林等;净:大奎官、董三雄等;丑:王八十、周松林、朱二小、周来全等。^① 这些演员在京时分别隶属于三庆、四喜、钰胜、普庆、阜成、双奎等班社,跑码头使他们和班社的隶属关系趋于松散,班社的整体性和稳定性遭到破坏。

不独上海如此,在天津、武汉、南京等大城市中,商业性戏园演出同样繁荣,它们也常常向京中戏班约聘名角。1900年前后,汉口陆续开业的茶园有丹桂、贤乐、天一、满春、荣华、醉乐、怡园、玉壶春、共和升平楼、玉仙、新民、乐园、楼外楼、清正、双桂、美观、春桂、怡红院、文明、临汉、福和、东记等二十多家。光绪二十九年(1903)五月十五日汉口《趣报》刊登有两则演出广告:一则是天一茶园的,内容为“特聘头等名角七盏灯今夜演《富春楼》”;一则是群仙茶园的,内容为王宝宝、小翠英、小翠兰等演出折子戏《张顺请医》、《三盗九龙杯》、《现报奇冤》、《恶虎村》等。七盏灯即毛韵珂,当时是上海张国泰科班台柱;王宝宝等属于上海王家髦儿戏班。约聘名角是这些商业性戏园抢夺观众的有效手段:

1911年,……怡园和新民打起了对台,然而同是门庭兴旺。两家园子都已发展到有了自己的基本演员(习惯称作“班底”),演了一阵,就另聘新的好角来。舞台上经常出现新鲜面孔和新鲜剧目,老观众看得仍是津津有味,新观众则越来越多。^②

除了对班社整体性和稳定性的破坏,商业性戏园的海报、

^① 葛元煦等:《沪游杂记·淞南梦影录·沪游梦影》,第86—88页,上海古籍出版社1989年版。

^② 石受成:《武汉京剧史话》,《艺坛》(第三卷),第310页。上海教育出版社2004年版。

广告等宣传方式,也在很大程度上宣传、推动了名角效应。在此之前,清代以来的戏园的广告十分简单,主要有以下几种形式。一种是实物广告,将当天演出剧目中应用的主要道具,如《碰碑》的碑、《御碑亭》的亭等等,都陈列在戏园门口,使观众一望便知当天大部分的剧目。第二种是“报条”,《燕兰小谱》卷五云:“近日歌楼演剧冶艳成风,凡报条有《大闹销金帐》者,是日坐客必满。”其下自注:“以红纸书所演之戏贴于门牌,名曰报条。”^①除了戏园门口,“报条”也有张贴在稠人广众的闹市通衢,以获得更好的宣传效果。《梦华琐簿》记载:“《都门竹枝词》云‘某日某园演某班,红黄条子贴通衢。’今日大书,榜通衢,名‘报条’,曰:‘某月日,某部在某园演某戏。’尚仍其旧俗。”^②嘉庆二十四年(1819)《续都门竹枝词》:“茶园切末摆来精,尺许红条写戏名。”^③还有在戏园内卖给观众的戏单,“不过两个火柴盒那么大的薄黄纸条,这就是那时的戏单,上面横着只有几出戏目,是用小木头戳子刻好了戏名打上去的,……还有一种是在红纸上用墨笔写的戏目,比黄纸条的尺寸要大上两倍,字也看得清楚。……这两种戏单内都不注明扮演人的姓名”^④。可见,上述几种形式的宣传,都是将重点放在戏剧本身,而不以演员作为招徕观众的手段。

随着商业性戏园数量的不断增加,戏园之间的竞争日趋激烈,为了扩大宣传效应以招徕更多的观众,演出海报的形式发生了很大的变化,从最初的只列戏名,到戏名之外兼列人名,以至演员越来越显赫,最终跃居戏名之上,形成人为主、戏为次的

① 安乐山樵:《燕兰小谱》,《清代燕都梨园史料》,第47页,中国戏剧出版社1988年版。

② 蕊珠旧史:《梦华琐簿》,《清代燕都梨园史料》,第349页,中国戏剧出版社1988年版。

③ 王利器、王慎之、王子今:《历代竹枝词》(三),第2015页,陕西人民出版社2003年版。

④ 梅兰芳:《舞台生活四十年》,第48页,河北教育出版社2000年版。

局面：

各戏园之戏单，亦称戏目，初时皆以烂红纸为之。纸阔二寸余，长三寸余，文班（按，即昆班）仅有剧名，京徽班则于剧上兼列人名。然彼时尚无铅字，全系木刻，演员之名，其字虽略分大小，然类为学徒所刻，笔画不甚整齐，且武行泰半有名无姓，如李春来仅刊春来，沈韵秋刊韵秋，杨贵小无杨字，金环九无金字，其余略同。厥后稍见精致，用云母笺印刷，并将尺寸放大，上下四五寸阔，两端七八寸长。遇有新角登台，名字上加“特请内城府初次新到”字样；遇有新戏出演，在此戏名左右，加刊“新排新戏新彩新切”等字句。戏单至此规模略备。既而有用五色纸者，观之益形耀目。乃至以铅字排印，乃皆用白色报纸，尺寸较前尤为宽大。名角则用木戳大字，有横排者，有竖排者，有双摆脚者。位置高下不可偶错，错则角儿不欢，甚至严词诘责抄写戏单之人，或承印之家。以致人皆畏之。于是有包银同等之大角儿，今日甲名在左，明日乙名在左，回环更易，期免竞争。此风为昔时所无。^①

除了海报和戏单之外，近代报刊业的发展又为商业性戏园提供了新的宣传途径。据统计，1894年至1911年间创办的报刊在一百五十种以上，仅上海一地就有七十八种之多，其中《申报》在19世纪90年代以后日销售近万份。随着报刊数量和发行量的增加，它们在社会生活中的作用也日渐增强，商业性戏园敏锐地抓住这一商机，通过刊登报刊广告扩大宣传效应：“盖知广告与营业有莫大之关系，较传单收殊途同归之效。以是风

① 海上漱石生：《上海戏园变迁志》，《戏剧月刊》1卷5期。

声所树，互相效尤，《申》、《新》两报之第三张，纵横排列，不留余隙，五花八门，各显其妙。”^①此类演出广告同样经历了侧重点由戏名向人名的转移，海上漱石生《上海戏园变迁志》一文记之甚详：

各戏园于报纸上刊登广告，初时沪地报馆，只有申报一家，风气未开，刊资极廉，所登者只有当日戏目，星期日申报停刊，故星期日之夜戏必于星期六报上预布之。逮后沪报开设，各戏园为节费起见，不愿登载，沪报乃恶作剧，每日排不相干之戏目，淆惑看客，甚至一日将某园夜戏尽排“关”字，首数出尚系《阳平关》、《赶三关》等戏名，最后竟为何天关、明夜关、终要关加以咒诅。园主见其如此，始各忍气出资，每日抄缮剧目送刊，冀勿扰乱营业。此非谰言，苟有当时旧报，可以检阅。及新闻报出世，斯时各戏园已知广告效力，相率乐为刊登，惟尚只每天戏目，刊资皆以月计，为数甚微。自特别广告发现，遇有北来名角到沪，或新戏出台，报中皆刊极大木戳，于是耗资乃钜。近则凡系班中视为台柱之角，每日皆有木戳广告，刊资乃月需洋数百元。故新闻报及申报之各后幅，几于目不暇给。并有斥资百元，或数十元，登封面一二者，盖以收效甚宏，报纸之宣传力，较诸传单海报尤广也。^②

商业性戏园演出，正是通过上述这些方面的影响，不但使得演员的声名和地位得到极大的提高，成为戏园吸引观众的最大卖点，而且诱使个别演员脱离京剧班社独立活动，这是“名角

① 剑云：《上海梨园广告谈》，《菊部丛刊》，第78页，上海书店1990年版。

② 海上漱石生：《上海戏园变迁志》，《戏剧月刊》1卷5期。

制”成为京剧班社主要组织形式的直接推动力量。

从根本上来说,“名角制”的形成是外因推动的产物,而不是京剧艺术自身发展的必然。艺术往往只是为社会的需要提供可能,然而这种变化反过来又会深刻地影响艺术本身。认识到这一点,对于此后百年煊赫的京剧史,只见名角,难见戏剧,终不能摆脱卖弄技巧而远离艺术之诟病,也就不难理解了。

论元明以来曲谱的转型

许莉莉

元明清时代的南北曲曲谱数量众多,虽然都称为曲谱,但详略不同,简单的只列有宫调名、曲牌名,详细的则不仅标明平仄、点板,连具体工尺都一一载入。以往的研究集中在对曲谱的个体研究,而对曲谱间的联系、曲谱样式的发展研究不多。本文旨在将诸曲谱的产生、发展、更替情况作深入考察。

本文发现了曲谱“转型”的规律。元明清以来的曲谱通常被分作一些类别:像曲牌谱(如《元九宫》)、格律谱(如《增定南九宫谱》)、工尺谱(如《九宫大成南北词宫谱》)等。我们不能简单地把这些类别仅仅当作是曲谱形式丰富多样的体现,如果用发展的眼光看,这些曲谱的产生呈更替性。比如康熙之前总是出版律谱——并无宫谱,而康熙之后则完全出版宫谱而再无律谱了,也就是说宫谱样式取代了律谱样式。所以本文称这种现象为曲谱的“转型”。

根据目前常用的区分曲谱类别的概念来梳理曲谱“转型”的情况,可以总结出以下三条轨迹:一,在为期较长的律谱阶段中:由曲牌谱,发展到歌词谱,再发展到点板谱;二,由律谱发展到宫谱;三,由以宫调、曲牌为单位编撰的谱发展到以折子戏为

单位编撰的谱。

下文将对曲谱“转型”的情况作具体论述。可以看到,曲谱的每一步“转型”都是为了应时需。

一 由曲牌谱,发展到歌词谱,再发展到点板谱

(一)曲牌谱→歌词谱

曲牌谱是只收录曲牌名的谱。北曲谱如元代周德清《中原音韵》中的《乐府共三百三十五章》,以及陶宗仪《南村辍耕录》中之谱。南曲谱如宋之《十三调》曲谱,元之《九宫》谱,元蒋孝《旧谱序》说,此二谱“仅有其目,而无其辞”^①。

曲牌谱主要是好事者对调名进行总结、记录,并归属各宫调。或许有人并不将它看作谱,但它的确是谱——显示了曲牌所属的宫调,以及曲牌接用的大致次序等规范。它之所以只录调名,而没有更详细的内容——如歌词格律等,是因为当时尚未需要。这一点证明如下。

元代乃至明初,靠口耳相传着的各曲牌很稳定、单纯,只要指明某曲牌名,人们脑中反应出的音乐是一致的。

元代的曲子,用沈宠绥的说法是,同曲牌的曲子“千篇一律”,“一牌名,止一唱法”,“此套唱法”可“施彼套”,“首曲腔规”乃“同后曲”^②。清人徐大椿仍明此理,说元曲之“体例如出一手,其音节如出一口”^③。万历间戏曲选本《月露音》凡例中也说:“曲之腔板原自一”^④,并说这是该选本中歌词之所以不加点板的主要理由。其实曲牌谱的原理也正在于此。当时的曲子

① 王骥德:《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》(四),第77页,中国戏剧出版社1959年版。

② 沈宠绥:《度曲须知》,《中国古典戏曲论著集成》(五),第240、241页。

③ 徐大椿:《乐府传声》,《中国古典戏曲论著集成》(七),第158页。

④ 凌虚子:《月露音·凡例》,蔡毅编著《中国古典戏曲序跋汇编》,第429页,齐鲁书社1989年版。该书断句为“文之好丑各有,心曲之腔板原自一”,有误,今改。

流传密度大、范围广,“自王公贵游,以逮街涂巷陌之黄发白竖,无不习也”^①。又由于同一牌子之曲腔板统一,没什么异议,那么区区曲牌名就可指代其音乐内容。

明王骥德《曲律》中说:“曲之调名,今俗曰‘牌名’。”^②“牌”即“名”的意思。给某一特定曲调^③挂牌、取名的目的就是方便指代、称呼该调。《南音三籁》序中说,元曲“制为排(宜为牌)名,分为腔板,……调不可出入……板不可参差”^④。在元代南北曲牌名确立之初,这时的牌名是完全可以代表其曲调内容的,倘若再注上歌词、板眼、工尺等,就是画蛇添足了。

所以,当好事者如陶宗仪等将曲牌名目收齐,别入各宫调后,他们认为自己已经做完了该做的事。所以在元代,我们只能发现这类简单的曲牌谱。

然而到了元代后期,由于北曲兴盛已久,参与创作的文人很多,当文人曲作渐有出律现象时,曲调便出现了不稳定的迹象^⑤:“不遵其律,衬字多于本文”,“平而仄,仄而平,上、去而去、上、去、上而上、去者,谚云‘钮折嗓子’是也。”“歌其字,音非其字者,合用阴而阳,阳而阴也。”^⑥于是周德清、罗宗信等一批有识之士认为这时需要做些工作以挽救时弊。于是便有了周德清的“定格四十首”。“定格四十首”虽未称谱,却是歌词谱的发端——以较合律的曲作为文例,对于关键字位加以说明。之后明初朱权又将此项工作进行拓展,把《乐府共三百三十五章》中所有曲牌都添以歌词而成《太和正音谱》。

① 明天启三年(1623)愚谷老人邹彦吉为许字《词林逸响》作序时谈到当时南北曲的流行情况,见蔡毅编著《中国古典戏曲序跋汇编》,第442页。

② 王骥德《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》(四),第57页。

③ 这种“特定”性一般音乐类辞典解释为“有自己的曲调结构、调式、调性、曲情”(见《简明戏曲音乐词典》第348页,中国戏剧出版社1990年版)

④ 蔡毅编著,《中国古典戏曲序跋汇编》,第62页。

⑤ 参见拙文《论明清时期文人曲词对南北曲曲牌定腔的影响》,《齐鲁学刊》2007年第1期。

⑥ 周德清,《中原音韵》,《中国古典戏曲论著集成》(一),第177页。

南曲的盛行后于北曲，所以由曲牌谱到歌词谱的转型也发生得较晚。当南曲兴盛时，出律现象亦随兴盛而来。作为挽救措施的南曲歌词谱是明代嘉靖间出现的——蒋孝在元《九宫》曲牌谱的基础上加入歌词，制成后人所称的《旧编南九宫谱》。凌濛初描述这一经过为：“牌名板眼，句字增损，坊刻承讹袭舛，误人多矣。毗陵蒋氏全谱，本调具在，可据以订各词。”^①总之，歌词谱出现的实质就是，当曲牌谱不再能满足规范曲词的需要时，时代要求有更具约束力，更加具体的曲谱来对曲词创作进行指导、规范。

（二）歌词谱→点板谱

歌词谱出现后，对创作起了一定的规范作用。但一段时间后，它又显得落伍了。因为曲词创作的日益繁荣，带来了曲律方面愈加严重的杂乱现象。于是曲谱需要再作改进，以适应时代的需要。

尽管南曲的盛行后于北曲，但南曲一旦盛行，便发展迅速，“传奇侈盛，作者争衡”^②，一发不可收拾。蒋孝所制的歌词谱用了不多久，就不能适应时代的需要了——它不再是有效的示范工具。时代需要更具约束力的曲谱形式来指导曲坛，以保持正确的航向，这就是点板谱^③。点板谱对曲牌的规定更加具体，增加点板的意义就是加强曲谱的约束力、规定性。《南音三籁》袁园客题词说：“曲之要领，皆挈于板，板之于曲，犹尺也。腔调之疾徐，声音之长短，咸以板为范围者也。亦犹路也，一人由之，而不失其步趋；百千万人由之，而无歧途者也。”^④所以在曲谱中

① 凌濛初：《南音三籁·凡例》，蔡毅编著《中国古典戏曲序跋汇编》，第59页。

② 吕天成：《曲品》“自序”，《中国古典戏曲论著集成》（六），第207页。

③ 北曲不以板为节，所以谱无点板。由于入明以后，南曲渐成主流，所以以南曲点板谱的样式为这个时期的谱式特征。

④ 凌濛初：《南音三籁》“袁园客题词”，蔡毅编著《中国古典戏曲序跋汇编》，第62页。

增加点板就是增加约束力。

当蒋谱落伍之后，沈璟制作了最初的点板谱《增定南九宫谱》。李鸿为该谱作序时说，此谱“大要本毗陵蒋氏旧刻而益广之。俗所名为板眼，亦必寻声校定。一人倡，万人和，可使如出一辙”^①。这说明编订此谱的目的是为了加强约束，以控制杂乱无章的局面，使众口统一；其手段是，在蒋孝歌词谱上进行增订——在每个字位旁标上声调要求，并点明板式。当点板谱修成之后，果然达到了很好的约束效果，李鸿说：“此书既成，微独歌工杜口，亦几令文人辍翰。如规矩之设而不可欺以方员。”^②沈自晋说：“先词隐传流此书以来，填词家近守规绳，尚忧荡简；歌曲家人传画一，犹恐逾腔。”^③

自沈璟谱用点板之后，后起南曲谱具有点板，如《南词新谱》、《南曲九宫正始》、《寒山堂曲谱》等。

北曲情况较南曲不同，北曲本不以板为节，而重“弹头”。起初的北曲比南曲更有矩度，就是因为有“弹头”的约束力：“弦索九宫……钿弦皆有定则；若南九宫，无定则可依。且笛管稍长短其声，便可就板；弦索若多一弹，少一弹，即板矣。”^④所以自来人们认为北曲不易变，南曲易变：“惟朴实故声有矩度而难借，惟流丽故唱得宛转而易调。”^⑤正因为北曲原本就“声有矩度”，不需约以鼓板，所以北曲谱、曲选向来无点板。但明代南曲盛行后，北曲也相应地发生了衍变——渐渐南曲化，终于明末清初也出现了北曲的点板谱——《北词广正谱》。

综上所述，曲牌谱、歌词谱、点板谱这三种曲谱形式依次出现，且呈后者接续、取代前者之状：当后一种形式的曲谱出现

① 李鸿《〈南词全谱〉原叙》，蔡毅编著《中国古典戏曲序跋汇编》，第34页。

② 同上，第33页。

③ 沈自晋《〈增定南词全谱〉凡例续纪》，蔡毅编著《中国古典戏曲序跋汇编》，第43页。

④ 焦循《剧说》，《中国古典戏曲论著集成》（八），第89页。

⑤ 王骥德《曲律·总论南北曲第二》，《中国古典戏曲论著集成》（四），第57页。

后,前一种形式的曲谱便不再出现了。还可以看到,历代曲谱的产生几乎都是起因于某些人对前代曲谱进行增定的意愿——他们发现前代的曲谱不能适应时代需要了,于是自觉地在原来的基础上将曲谱做得更加具体、更加详细。比如沈璟曲谱是对蒋孝曲谱的增定——这一点凌濛初曾明确指出过:“毗陵蒋孝之功,殆不可诬矣。徒以独见未周,大段具体,小或漏遗,沈伯英力起而详之。”^①总之,可以说是曲谱自身在形式上不断地作调整、完善,以适应时需。如果我们把曲谱看作几大类型,那么看到的就是曲谱自身在发生转型。

二 由律谱发展到宫谱

律谱的特征是标明平仄,但无工尺(即音高);宫谱则以标明工尺为主要特征。前段中所提到的诸曲谱皆非宫谱,顶多是律谱。

首先要说明的是,宫谱的出现并不晚,只是它进入供填词使用的南北曲曲谱体系是在清代。虽然明代的南北曲曲谱都是律谱,但并不说明宫谱在清代才出现。宫谱在明代就有,只是为专业之乐工使用,一般人与填词者无须使用——这一点在文末再作补充说明。

目前所见的南北曲曲谱中最早的宫谱是康熙年间的《南词定律》(成书于康熙五十九年)。在此之前只有律谱。更加值得注意的现象是,自从宫谱出现以后,律谱便不再编撰了。哪怕是最晚出的两种律谱——王正祥《十二律京/昆腔谱》与《钦定曲谱》——也都还在宫谱《南词定律》之前,前者编纂于康熙二十三年,后者纂修于康熙五十四年。在《南词定律》之后出现的只有宫谱如《九宫大成南北词宫谱》、《纳书楹曲谱》等,再无律

^① 凌濛初:《南音三籁》“自叙”,蔡毅编著《中国古典戏曲序跋汇编》,第57页。

谱问世了^①。看来,律谱与宫谱二者是前后承接的关系,也可以说是宫谱取代了律谱而行世。

这一情况非常值得思考。显然,编修曲谱者并不是在格律谱与宫谱二者中选其一来作为其编修形式的。康熙末之前一律为律谱,康熙末之后一律为宫谱,这用编修者选择的巧合、个人喜好或勤懒程度来解释都不能令人信服。事实应该是,康熙末时,律谱在不能满足需求之后,宫谱取而代之。

尽管曲调从明代开始就趋于不稳定,杂乱现象渐多;然而从总体上说,清中叶前,依定腔填词度曲仍然是主流——律谱很有音乐意义,能够胜任填词度曲的需求,无须宫谱。也许有很多文人已不明曲腔,但曲牌定腔仍存,即使到了康熙、乾隆时,还是有一些“老”曲师能知道各曲牌之腔。康熙间洪昇写《长生殿》,请姑苏徐灵昭来“审音协律,无一字不慎也”^②,这说明尽管洪昇未必能知乐,但当时还能找到知乐的人,来检查其曲词是否合调。再如《清稗类钞》中说乾隆五十三年举人舒位(1765—1815):“一脱稿即付老伶,按节而歌,不烦点串也”^③,这里说,能够按节而歌的是“老伶”;叶堂在乾隆五十七年所作的《纳书楹曲谱自序》中提到:“而俗伶登场,既无老教师为之按拍,袭缪沿讹,所在多有。”^④叶堂把无老教师按拍作为当时曲调讹误的重要原因,说明老教师还是知晓一些旧曲腔的。注意,他们提到的都是“老”曲师——只剩下少数老曲师尚有此能力。这就说明在清中叶前,在这些老曲师年少时,按定腔填词度曲仍是主流。所以清中叶前,格律谱仍然很具音乐意义——即用不着标出工尺,也能根据牌名以及曲句从脑海中搜出曲腔来。

① 近人编撰的曲谱除外,如吴梅的《南北词简谱》与郑骞的《北曲新谱》。

② 洪昇:《长生殿·例言》,第1页,人民文学出版社1998年版。

③ 徐珂《曲稗》(即《清稗类钞》中音乐类),任中敏辑《新曲苑》,第一张前一页,中华书局(昆明)1940年版。

④ 叶堂:《纳书楹曲谱》“自序”,蔡毅编著《中国古典戏曲序跋汇编》,第151页。

然而清中叶后,人们对曲有定腔说提出质疑,提倡依四声行腔,依具体曲词打谱,而实际中曲牌音乐也变得纷繁复杂——这时律谱不再能很好地包含音乐意义了,它必将被更加专业的宫谱所取代。焦循大为赞赏李艾塘不拘成律,自度曲的做法^①。李黼平则更加明确地说:“曲无定,以人声之抑扬抗坠以为定。”^②他还说:“孔子弦歌以合之律,果有谱乎?”^③可见,他不承认律谱所隐含的音乐上的规定性。更有人对律谱作了彻底否定,杨掌生说:“明人作九宫谱,强为分析,如理棼丝,令人恨不起高氏子于九原,使抽刀断之。”^④这些言论总结并助长了曲牌音乐变得纷繁复杂的现象。因为音乐变得较为自由了,所以格律谱也不再能有效地涵盖音乐内容了;这时的人们在看到某一曲牌及其格律时,脑中已经不能反映出其音乐。曲谱若要表示某曲调的音乐,只能在曲词的一旁注以工尺。从这一点来说,宫谱取代律谱是必然的、必要的。

三 由以宫调、曲牌为单位编撰的谱发展到以出目、套数为单位编撰的谱

目前可见的曲谱还可分为“以宫调、曲牌为单位编撰的谱”与“以出目、套数为单位编撰的谱”两种类型。《九宫大成》以前的曲谱都是以宫调、曲牌为单位编撰的,如《太和正音谱》、《南曲全谱》、《南词新谱》、《九宫正始》、《北词广正谱》、《寒山堂曲谱》、《十二律京/昆腔谱》、《钦定曲谱》、《南词定律》等;之后的曲谱则几乎都是以出目、套数为单位编撰的谱,如《太古传宗》、

① 焦循在为李艾塘《岁星记》作序时说:“艾塘此记成,旋付歌儿。较曲者以不合律,请改。艾塘曰:‘令歌者来,吾口授之。’且唱且演,关白唱段,一一指示,各尽其妙。嗟呼!论曲者每短《琵琶记》不谱于律,惜未经高氏亲授之耳。汤若士云:‘不妨天下人拗折嗓子。’此诨语也。岂真拗折嗓子耶?”(见《中国古典戏曲论著集成》(八),第219页)

② 李黼平为梁廷楠《曲话》所作序,《中国古典戏曲论著集成》(八),第237页。

③ 同上,第237页。

④ 杨掌生《京尘剧录》,任中敏辑《新曲苑》。

《弦索时剧新谱》、《吟香堂曲谱》、《纳书楹曲谱》、《红楼梦散套曲谱》、《遏云阁曲谱》等。

以宫调、曲牌为单位编谱,其目的主要是供填词时检索、择取曲牌用。清中叶前主要以这种方法编撰,这是因为当时的曲牌有很强的共性,无论用于哪一剧、哪一套中都是一样的唱法。正如有的曲谱中常常有“《××记》中同此调”之类的评注。如《南曲全谱》中【醉太平】用《张叶传奇》中曲为例,又注:“《琵琶记》‘张家李家都来唤我,我每须胜别媒婆,有动使偌多’,即此调也。”^①《南词新谱》中【双鹌鹑】用《琵琶记》中曲为例,又注:“《千金记》同此调”^②。《南音三籁》注《荆钗记》之【惜奴娇】:“《琵琶记》‘杏脸桃腮’二曲亦是此调。”^③

以出目、套数为单位编谱,其作用则主要是记载音乐,供人们照谱唱曲、演剧。清中叶后独以此方法编谱,这是因为此时同一曲牌的共性减弱,个性增强,身处一剧,有一剧之唱法,居于一套,有一套之旋律。比如《纳书楹曲谱》中,同为【山坡羊】,但在《琵琶记·吃糠》与《渔家乐·藏舟》二剧中,旋律有不少差异。同为【步步娇】,在《占花魁·醉归》与《四弦秋·送客》二剧中,旋律也相差甚远^④。前段中所提到的【双鹌鹑】一调,据《九宫大成》看,在《琵琶记》与《千金记》中的旋律已相差很多^⑤,而不再像沈璟与沈自晋所说的那样除最后一句不同外其余全同了。

① 沈璟:《增定南九宫谱》,《善本戏曲丛刊》,第224页,台湾学生书局1984年版。

② 沈自晋:《南词新谱》,《善本戏曲丛刊》,第265页。全句为:“《千金记》同此调,但末句云‘愿大王赦罪未可听班’,与此不同。”沈璟《增定南九宫谱》第224页上注:“《千金记》此调末一句云‘愿大王赦罪未可听班’,与此不同,其余俱同。”说明二曲的音乐除了最后一句不同外,其余都相同。

③ 凌濛初《南音三籁》,《善本戏曲丛刊》,第793页。

④ 参见叶堂《纳书楹曲谱》,《善本戏曲丛刊》影印乾隆五十七年至五十九年原刻本,第91页、第1545页、第1041页、第1891页。

⑤ 参见《新定九宫大成南北词宫谱》(卷三十一“正宫正曲”),《善本戏曲丛刊》,第2777页。

总之,清中叶前以宫调、曲牌为单位编谱,主要是因为曲调的共性很强;而清中叶后以出目、套数为单位编谱,是因为曲调的个性已大于共性。当客观的人们认识到,同曲牌的曲调其实已各个不同后,便不再编撰以宫调、曲牌为单位的谱——那已无实际意义,人们反而无据可依;于是开始以出目、套数为单位编谱,这样才有实际意义,人们照谱唱曲,有据可依。所以“以出目、套数为单位的谱”是在“以宫调、曲牌为单位的谱”不能满足时代需要后才应运而生的,它取代后者是必然的。

以上论述了元明以来曲谱转型的具体情况,并简略说明了原因。另外再补充前文中不便展开说明的三点。

1. 南北曲的宫谱(乐谱)其实并非清代发明的,它早已有乐谱^①(如勾剔谱^②、箫管谱^③);但当时世人把它看成是乐工私下传用的谱,沈德符说:“世以为俗工俚习,不知其来旧矣。”^④在曲调稳定的状况下,填词度曲之大众尚无须使用详细的乐谱,当时出版的曲选中只要标上曲牌,加以点板,读者便能够歌唱——正如《乐府遏云编》、《怡春锦》、《万壑清音》等。只有到曲牌定腔越来越模糊时,填词度曲之大众才不得不去接触能详细记录曲腔的乐谱,工尺谱才被引入到针对大众的曲选中来;于是那些若在早年定当属于曲选性质的书,这时便也被称为曲谱了——如《纳书楹曲谱》、《遏云阁曲谱》等。

2. 以出目、套数为单位编撰的曲谱的原形是曲选。清中叶前以出目、套数为单位编撰的书一般被称作“曲选”,如《怡春锦》等,它们是供人们唱曲、演剧用的。它们之所以没有注明工

① 沈璟制格律谱时曾查过这些宫谱:“此调最不可解,只因《拜月亭》有之,又无好官本可查明耳。”见沈璟《增定南九宫谱》,《善本戏曲丛刊》,第472页。

② 李开先《词谑》中说,歌唱家周全“所传音节,一笔之于词俚,如琴谱之勾剔,二十年曾一见之,今求之,无存者也。”见《中国古典戏曲论著集成》(三),第353页。

③ 沈德符《顾曲杂言》中说:“今按乐者必先学笛曲,如五凡工尺上一之属。”见《中国古典戏曲论著集成》(四),第216页。

④ 沈德符:《顾曲杂言》,《中国古典戏曲论著集成》(四),第216页。

尺是因为当时还不需要,人们看着曲牌名、看着点板便可唱曲。但清中叶后,情况不同了,徒有曲牌、点板已不能指导人们唱曲,于是工尺谱被引入到“曲选”中,从此这类原属“曲选”性质的书也就被看作为“曲谱”了。又因为传统的律谱在清中叶以后不再编撰,所以清中叶后的“曲谱”理所当然地全体现为以出目、套数为单位编撰的谱。

3.《南词定律》与《九宫大成南北词宫谱》是过渡性质的谱。《南词定律》是目前可见的元明以来的首部宫谱,不久又出现了《九宫大成南北词宫谱》。这两种谱似乎介于格律谱与宫谱之间,如果不注工尺,则形制与格律谱相仿(《九宫大成》因为有工尺而省去平仄)。这是两部特殊的曲谱,是一个时代徒有曲牌定腔系统之理念,而无名副其实之曲牌定腔的产物。从理论上讲,曲是应该有定腔的——制谱者理应坚守古法,按宫调次序排列;但当时的实际却是同一曲牌腔调纷纭——制谱者需要顺应潮流,注明工尺。由于它们已注明了工尺,所以一般将它们归于宫谱的行列。然而它们又与其他宫谱不同,其他宫谱都是“以出目、套数为单位的谱”,只有这二谱“以宫调、曲牌为单位”。这一切都是因为它们处于律谱转向宫谱的过渡时期,尚未完成所有的转型。

至此,本文基本完成了对元明以来曲谱转型情况的论述。希望通过本文对曲谱转型情况的论证说明几个问题:1. 曲谱采取何种样式未必是编者选择的,而是时代的需要;什么时候出现什么样式的谱这是有规律的。2. 工尺谱至清代才出现是这一规律作用的现象,它既非巧合,也非清代人的灵感突发。3. 不可简单臆断、评价各曲谱的价值——倘若评价蒋孝之谱过于粗陋(似乎他偷了懒),而认为它应该像《九宫正始》那样详细才好,那就是评价未曾入理。事实上,蒋孝那本简单的谱对他当时的人来说已经足够了,他所在的时代中根本不可能出现《九宫正始》那样的曲谱。一个时代有一个时代的曲谱。

明清曲论中的“本调”考释

许莉莉

明清论曲诸家常常会提到“本调”一词，“本调”似乎是他们心目中的标准曲调，他们对“本调”作了很多分析、思考和讨论，目的就在于辨清某曲牌的“本调”究竟是什么样子的。“本调”一词在明清曲论中大量存在，但对于这一规律性的用词现象至今尚未有学者注意。本文将对大量存在的“本调”作分析研究，从而得出古人的这一常用概念的本质意义。

一 “本调”一词的使用范畴

从总体上看，曲论中的“本调”一词，基本上都是相对于曲调的各种非标准形态而言的，具体可分为以下几类：一、相对于犯调；二、相对于换头；三、相对于变化之调；四、相对于不全之调及讹调。

（一）相对于犯调而言

犯调是一种非纯粹为某曲调，而杂入了其他曲调之乐句的曲调形态。明清曲论中的“本调”一词，有很多情况下专门相对于犯调而言。

先看沈璟的《增定南九宫谱》。【孝顺歌】注云：“此【孝顺歌】本调也……今人知有【孝南枝】而不知此本调，即如知【锦堂月】而不知【昼锦堂】也。”^①【孝南枝】是犯调（【孝顺歌】+【锁南枝】），所以，这里的“本调”乃相对于犯调而言。又沈璟注【月儿高】：“此【月儿高】本调也，其余皆犯别调矣”^②，很明显，“本调”亦相对于犯调而言。

再看凌濛初的《南音三籁》。《琵琶记》【太师引】一曲注云：“词隐生曰，古曲【太师引】，皆与本传‘他意儿’合，此曲‘别后容颜无恙’，稍不合，至末句，犯【刮鼓令】。今人欲强合【太师引】本调，甚非。”^③查沈璟曲谱，其对该曲的评注与此处大旨相同，但尚未使用“本调”一词，此词是凌氏加用的——相对于犯【刮鼓令】等的【太师引】而言。又如【七贤过关】注云：“既名‘七贤’，则止宜犯七处本调，若犯中复双犯，于义欠协，作者知之。”^④这段话说，既谓“七贤”，只能犯“七处本调”，若此七调中包含犯调，则犯中有犯，犯的总数就不止“七”了。这里“本调”一词相对于犯调。

《吴骚合编》中卜大荒【好事近】套注：“‘风月两无功’一体，原犯【普天乐】【刷子序】者，而时本单刻【泣颜回】，不注二犯调……今墨憨斋定名【颜子乐】，颇称允协。但未敢于谱外别增名目，故凡【泣颜回】本调，向来误刻者，悉还原名……”^⑤此处用“本调”是为了强调与犯调的区别，因为有的曲虽题为【泣颜回】，实则中犯二调。

《南词新谱》中很多“本调”都袭自沈璟谱中原话，但新谱另

① 沈璟：《增定南九宫谱》，王秋桂主编《善本戏曲丛刊》影印明末永新龙骧刻本，第633页，台湾学生书局，1984年版。

② 沈璟：《增定南九宫谱》，第108页。

③ 凌濛初：《南音三籁》，《善本戏曲丛刊》影印明末原刊本配补清康熙增订本，第619页。

④ 凌濛初：《南音三籁》，第403页。

⑤ 张楚叔、张旭初：《吴骚合编》，《历代散曲汇集》（用《四部丛刊续编》本），第633页，浙江古籍出版社，1998年版。

外也加用了很多“本调”。如目录中“马鞍儿犯”后有 small 字注：“原作本调，新查定。”^①所谓“原作本调”指沈璟谱中原作【马鞍儿】，这里经查定后作犯调——【马鞍儿犯】。可见此“本调”相对于犯调。再如【妆台望乡】后注：“……改末句为‘等闲莫负水亭凉’，而注为【傍妆台】本调，误矣（已上冯注）……而另补【傍妆台】本调一曲入谱为当”^②。【妆台望乡】是犯调（【傍妆台】+【望吾乡】），这里两个“本调”都是相对于犯调而言的。

《南曲九宫正始》中，【灯月交辉】（【玩仙灯】+【月上海棠】）第二格注：“【玩仙灯】第二、第四句变，但此句法多用于犯调，本调罕有之。”^③很明显，“本调”相对于犯调。再如【狮子序】：“……此二调之源，皆非【狮子序】本调，然皆犯调耳。今既不知其本调、犯调，何又以南吕之词误置于黄钟……”^④此处两个“本调”明显相对于犯调。

除以上这些曲谱、曲选中的曲论部分常常提到“本调”以外，其他曲论、曲谱中也时有提及。有的曲论（如王骥德《曲律》）中的“本调”是承袭以上诸曲谱、曲选中的说法；后出的曲谱，如《钦定曲谱》、《九宫大成南北词宫谱》等，其中的“本调”也大多是沿袭前代曲谱中的说法，所以本文都不再举出。

（二）相对于换头而言

所谓换头，《九宫谱定总论》说：“换头者，即前腔首句稍多寡，以便下板接调。”^⑤换头常常是对前腔的首句作增减字数、调整板式的变化；但也不尽然，有时除首句外的其他句与前腔也有差异处。此外，当有些调四支连用时，第三第四换头与第二

① 沈自晋：《南词新谱》，《善本戏曲丛刊》影印清顺治乙未刊本，第68页。

② 同上，第155页。

③ 徐庆卿辑、钮少雅订：《汇纂元谱南曲九宫正始》，《善本戏曲丛刊》影印清顺治辛卯1651精钞本，第116页。

④ 同上，第120页。

⑤ 《九宫谱定总论》任中敏辑《新曲苑》，第二张后一页，中华书局，1940年版。

换头并不同,这说明换头未必只一种换法。明清曲论中的“本调”一词,很多情况下专门相对于换头而言。

先看沈璟的《增定南九宫谱》。【斗宝蟾】注云:“按此曲似是此调之换头,然无处查其本调,未敢遽定也。”^①此处的“换头”与“本调”二词,完全是相比照而言。又如【醉太平】:“此曲本调,亦用四字起;《琵琶记》及散曲‘惆怅藏鸦未稳’,皆用其换头耳,不可泥也。”^②此“本调”与换头亦为相对关系。再如【黑蜘蛛序】:“按此曲起调处,与换头本自不同,今人但知其换头,而不知其本调矣。”^③此例中,“本调”与换头明显相对。

再看《南音三籁》。某【解三醒犯】中【前腔】注云:“……一调与他曲间用,可用本调,若连用,则必须换头。”^④很明显,换头与“本调”相对。又如某【赤马儿】【前腔】注云:“此换头与本调,稍有不同。”^⑤这里将换头与“本调”二者相较。再如某【倾杯序】(换头)后注:“此用换头者,本调自有《陈巡检》‘雾锁烟林映峭壁’。”^⑥这里“本调”亦相对于换头而言。

《南词新谱》中【沙塞子】注云:“原曲换头全与本调不合,今从墨憨稿换。”^⑦这里又是将换头与“本调”相较。再如【望歌儿】,谱选《琵琶记》中四支连用之曲,首曲以后依次注为:“【其二换头】”,“【其三本调】”,“【其四换头】”。“本调”与“换头”二词并列使用,表明它们之间的相对关系。该曲后又注:“先词隐于《琵琶考注》中将此一套止分为二曲,不作换头,而于九宫谱只收其前一曲,分作二曲,一本调,一换头。……冯稿以‘将我’二字作一句,为换头句法,以前一曲为本调,下三曲为换头……今

① 沈璟:《增定南九宫谱》,《善本戏曲丛刊》,第531页。

② 同上,第222页。

③ 同上,第671页。

④ 凌濛初:《南音三籁》,《善本戏曲丛刊》,第75页。

⑤ 同上,第76页。

⑥ 同上,第116页。

⑦ 沈自晋:《南词新谱》,《善本戏曲丛刊》,第289页。

予竟从《考注》原本，以第三段‘你将我’云云以下，仍作本调，第四段‘思之’以下，复作换头，一如古体【锁南枝】旧式，则最当也。”^①这段话中再三重复对比“本调”与“换头”这对概念，二者的对立关系更加明了。

《一笠庵北词广正谱》中，【彩楼春】的【么篇】注云：“当名‘换头’。第一至第七句与本调大别，第八句起方入本调，‘陪笑’句又别。”^②这里的“本调”亦相对于换头而言。

(三)相对于变化之调而言

曲调非一成不变，有些变化是由于人们趋新求变产生的，如添字增句，改变板式；也有些是由于曲词不合调，歌者改调就词产生的。其中有的已牢不可破，为人们所习见，于是制谱者往往列作【又一体】；也有的尚未根深蒂固，制谱者只是以文字说明加以辨析。我们可以从曲论中看到，“本调”一词是相对于各种变调而言的。

(1)相对于添字增句引起的变调。沈璟《增定南九宫谱》中注【绵搭絮】（《寻母记》）：“此本调也，今人只知《南西厢记》及《浣纱记》新体，遂谓此体难唱，谬矣。”^③查“《南西厢记》及《浣纱记》新体”，其变化均为在首句添二字作二句，在第三句添一字^④。这说明此处与“本调”相对立的“新体”都是由添字增句引起的变调。《南音三籁》注《琵琶记》【滴滴金】：“俗本‘永’下增一‘和’字，非本调。”^⑤查此曲最后一句为：“共祝百年夫妇永睦”。由于

① 沈自晋：《南词新谱》，第611页。

② 徐庆卿辑，李玉更定：《一笠庵北词广正谱》，《续修四库全书》影印清代青莲书屋刻本，第1748册第151页。

③ 沈璟：《增定南九宫谱》，《善本戏曲丛刊》，第544页。

④ 《太霞新奏》（《善本戏曲丛刊》本）第787页注【绵搭絮】（即【绵搭絮】）：“本调首句原该七字，《浣溪记》添二字作二句，非体也，只应作衬字唱耳，第三句亦止该六字。”《南音三籁》（《善本戏曲丛刊》本）第703页注《西厢记》之【绵搭絮】：“此曲比前曲，止在第一句增二字，第三句增一字，时唱者且于首句四字下打截板，遂少异耳，亦无大不合也。”

⑤ 凌濛初《南音三籁》，《善本戏曲丛刊》，第643页。

俗本增一“和”字成“永和睦”，所以造成曲调的改变。此处“本调”亦与由增字引起的变调相对。

(2) 相对于板眼变化引起的变调。沈璟曲谱注【蛮牌令】(《进梅谏》曲例):“此【蛮牌令】本调也。自《琵琶记》‘穷酸秀才ㄣ^①直恁乔ㄣ’及‘匆匆的ㄣ聊附寸笺ㄣ’稍变其体,后人时曲又云:‘他道是风流汗ㄣ湿主腰ㄣ’,本皆六字,可分作二句,而略衬两三字者,今人却认作八九字一长句,遂于才字、的字、汗字下俱不点截板。而【蛮牌令】之腔失矣。”^②按【蛮牌令】之腔原本在此句中有个因截板而产生的延缓之处,但人们将此截板删去,便使曲调发生变化。沈璟申明《进梅谏》此曲为“本调”,正相对于该种变化之调而言。《太霞新奏》注沈子勺《离情》套中之【五供养】:“【五供养】本调末七字句,第四字腰板。此用截板,岂所云‘死腔活板’耶?若比《琵琶记》则又少二字矣。”^③此曲将末句中腰板改作截板,使曲调发生变化。该段中“本调”一词正相对于此变调。

(3) 相对于叠句引起的变调。《南音三籁》注《拜月亭》中【扑灯蛾】前腔云:“‘有一个道理’,多叠一句,亦是做法使然,故增之,非本调正体。”^④这里是说,叠唱一句乃歌场上的习惯做法,并非“本调”正体。可见,“本调”相对于这种因叠句引起的变调。

(4) 相对于字声乖谬引起的变调。沈璟曲谱中注《琵琶记》之【五供养犯】云:“此曲‘此际’二字,俱用仄声,方是【五供养】本调,若如前一曲‘丈夫非无泪’,‘夫’字平声,唱不顺矣。”^⑤此调中“此际”二字位应该用仄声方合调,若用其他声调的字,则歌者只好按规律唱出符合其他声调走向的曲腔,这样便会导致

① “ㄣ”符号表示一个实板加一个截板。

② 沈璟:《增定南九宫谱》,《善本戏曲丛刊》,第501页。

③ 香月居顾曲散人:《太霞新奏》,王秋桂主编《善本戏曲丛刊》影印明崇祯刻本,第609页,台湾学生书局1984年版。

④ 凌濛初:《南音三籁》,《善本戏曲丛刊》,第556页。

⑤ 沈璟:《增定南九宫谱》,《善本戏曲丛刊》,第706页。

曲调发生变化。此处的“本调”正相对于这种因字声乖谬产生的变调。又如，王骥德说：“南人为北词，而失其本调者，即此曲可类见矣。”^①南方人往往不能完全掌握北曲字声，所以在填词时易发生字声乖谬的错误而“失其本调”。徐大椿又说：“且调有断不可阴者，若改阳为阴，又失本调之体矣。”^②这里“失本调”的原因也是字声乖谬，阴阳不分。这二例中的“本调”都相对于字声乖谬引起的变调。

(四)相对于不全之调及讹调

先看“本调”相对于不全之调。

沈璟《增定南九宫谱》中注【月云高】：“此调犯【渡江云】，而【渡江云】本调竟缺。”^③【月云高】调中虽含有【渡江云】曲调中的乐句，但整支【渡江云】曲调却失传，在沈璟曲谱中未收录。所谓“【渡江云】本调竟缺”即指【渡江云】全调不存，“本调”一词是相对于【月云高】中的残调而言的。

沈璟曲谱又注【罗江怨】：“一名【罗带风】。”“旧谱谓末三句是【怨别离】，但【怨别离】本调无可考，而此三句，与【一江风】后三句，分毫不差，只以【一江风】唱之为是。”^④【罗江怨】末三句为【怨别离】中乐句，但【怨别离】全调已不存，沈璟所谓的“【怨别离】本调”是相对于其残调而言的。

再如沈璟注【罗带儿】：“【梧叶儿】本调，在后商调内。”^⑤【罗带儿】调中包含【梧叶儿】几句，为便于读者查考全调，沈璟注明【梧叶儿】的完整曲调在后面商调内。这里虽言“本调”，犹言“全调”，乃相对于不全之调而言。

① 王骥德：《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》（四），第162页，中国戏剧出版社，1960年版。

② 徐大椿：《乐府传声》，《中国古典戏曲论著集成》（七），第178页。

③ 沈璟：《增定南九宫谱》，《善本戏曲丛刊》，第110页。

④ 同上，第404、405页。

⑤ 同上，第403页。

总之,这些“本调”都是站在标准的全调的角度来说的,相对的是非标准的不全之调。

再看“本调”相对于讹调。

《南音三籁》注郑虚舟的【金梧桐】:“此曲时刻皆作【梧桐树】,不知【梧桐树】本调如《杀狗记》‘腌臢小贱奴’是也。此本是【金梧桐】,与《拜月亭》‘这厮忒倚官’正合,即如前【梧桐树犯】第五六句,与此第五六句句法亦自不同。”^①这里说,时本往往将【金梧桐】讹为【梧桐树】。所谓“【梧桐树】本调”正是相对于【梧桐树】之讹调而言的。

《南音三籁》注梁伯龙的【四季花】:“此与【四时花】大同小异,他刻意作【四时花】,非也。《寻亲记》‘秦楼女楚馆人’,乃【四时花】本调。”^②由于【四季花】与【四时花】大同小异,人们往往混淆。这里举例说明【四时花】的“本调”当为何样,是针对容易讹为【四时花】的【四季花】。

沈自晋新谱将沈璟曲谱中原来的【永团圆】之【又一体】改名为【小团圆】:“想因曲中有‘永团圆’三字,取以名曲耳,原非本调也。今从冯作【小团圆】。”^③他说沈璟曲谱中之所以定此曲为【永团圆】的【又一体】,是因为曲中有“永团圆”三字,于是讹为【永团圆】调,其实非【永团圆】“本调”。这里“本调”亦相对于讹调而言。

二 “本”的确切意义

通过上文,我们已知“本调”一词的使用范畴——相对于曲调的各种非标准形态而言。但其确切含义还不甚明了,尤其是“本调”的“本”字,其意义有待于进一步研究。

“本调”的“本”字主要强调标准性、模范性,而非原始性、古

① 凌濛初:《南音三籁》,《善本戏曲丛刊》,第329页。

② 同上,第103页。

③ 沈自晋:《南词新谱》,《善本戏曲丛刊》,第347页。

老性。由以下几点可以看出：

(一)有些犯调、换头被视为新的“本调”

有些犯调在使用中已经非常稳定、独立，有的曲家便建议以“本调”视之。比如犯调【绕红楼】，沈璟曲谱中分注为【菊花新】、【齐天乐】、【缙山月】三曲，但沈自晋《南词新谱》则主张不分注三曲，而当作【绕红楼】“本调”看：“原分注三曲，中未尽合，故去注从本调。”^①这样，原来的犯调【绕红楼】便成为新一代的【绕红楼】“本调”。再如张大复《寒山堂曲谱》说：“此谱但收过曲，不收犯调。但古曲中之犯调，其音韵美听，沿用已久，如【一秤金】、【五马风云会】、【渡江云】之类，则直可作正调看，不必问其所犯何调也。”^②又如，【锦庭乐】本是犯调，由【锦缠道】、【满庭芳】、【普天乐】三曲合成；但由于该组合已非常稳定，人们常将之作为特定、独立的曲调使用——在蒋孝曲谱中它已占有一独立曲调的位置，以供后人效仿。对于此调，沈璟用“本调”一词来称其标准曲调，以与其变调相别：“此【锦庭乐】本调，近有以‘望芦葭’及‘减芳容’，皆作【锦庭乐】者，非也。”^③“望芦葭”指的是《白兔记·出猎》中的【锦缠乐】，“减芳容”是散曲，俗作【小普天乐】，它们都曾被误作【锦庭乐】，所以沈璟曲谱中特别指出散曲“劣冤家”一曲方为“【锦庭乐】本调”。可见，【锦庭乐】虽然是犯调出身，但这时已被视为新一代“本调”，成为填词度曲应遵循的范本。

有些换头，在实际中使用非常普遍，有时还会在其基础上出现新的变化，这时曲家也会用“本调”来称它，以与其变化之调相别。由于换头便于接续前调——不仅接续本牌曲调也可接续他牌曲调，所以，在一整套曲中，只要处于非首曲位置，用

① 沈自晋：《南词新谱》，第307页。

② 张大复：《寒山堂新定九宫十三摄南曲谱》，《续修四库全书》影印清抄本，第1750册第636页。

③ 沈璟：《增定南九宫谱》，《善本戏曲丛刊》，第203页。

换头的机率通常很多。在一支犯调曲中亦如此,由于犯调是几支曲牌中的曲句连缀而成,所以理所当然也需要二曲之间自然接续,于是往往使用换头。因为换头的使用成为常规,所以人们也会把它当作常规曲牌那样对待,认为它有自己的“本调”及变调需要辨别。比如《南音三籁》中注【十样锦】:“‘相当’二字,查《雍熙乐府》如此,正是【降黄龙】换头本调,今人多唱作‘想当日’、‘想当时’,因坊本误刻‘相’字作‘想’字耳。”^①从此段文字来看,作“相当”二字的可看作【降黄龙】换头的本调,作“想当日”、“想当时”句法的可看作【降黄龙】换头的变调。

总之,犯调与换头在被当作常规的独立曲调使用以后,往往又成了新的“本调”。可见,“本调”的“本”字无法理解为原始、古老之义,它强调的是标准性、模范性。

(二)“本调”是人为选定的,其确定并不以最古老为则,而以最通行则为。

首先看【太师引】的“本调”,沈璟判定《琵琶记》“他意儿难提起”一曲为“本调”,但凌濛初对此提出了质疑。《南音三籁》中注【太师引】(《琵琶记》之“他意儿难提起”):“‘涂山’句用七实字句,查他【太师引】,用‘别后容颜无恙’句法者多,恐此句,仍犯【绣带儿】者。词隐生以此为本调,别‘细端详’为【又一体】,疑亦未辨也。”^②“细端详”与“他意儿难提起”二曲皆出自《琵琶记》,二曲无时代先后之差别。沈璟判定“他意儿难提起”一曲为“本调”的理由是,古曲用此体者多:“细查古曲,凡【太师引】皆用前一曲体,第五句并无有用‘别后容颜无恙’句法者。”^③“别后容颜无恙”是“细端详”曲中之句,由于沈璟查古曲没找到用此句法者,所以认为它非“本调”,别之为【又一体】。但凌濛初则查得不同的结果——用“别后容颜无恙”六字句法者较多,所

① 凌濛初:《南音三籁》,《善本戏曲丛刊》,第407页。

② 同上,第622页。

③ 沈璟:《增定南九宫谱》,《善本戏曲丛刊》,第388页。

以凌濛初认为“细端详”曲应为“本调”。这则材料说明了以下几点：一，“本调”是人为选定的，不同的曲家根据所掌握材料的不同，得出的判断也会不同；二，对于二位曲家来说，判断某曲为“本调”的依据主要是通行程度、使用概率，以通行程度高的为“本调”；三，二位曲家从同时代、同作家、同作品的两支同曲牌曲中要选出一支作为“本调”，这说明挑选的目的不是找出谁更古老，而是挑出谁更典型、谁更标准。四，沈璟曲谱中未直言其所选正体即“本调”，但从凌濛初的口吻看，似乎正体即“本调”是不言而喻的。

再看其他例子。曲谱中，有的曲分明更为古老，却被列为【又一体】，而以时尚通行之曲作正体。比如【红衫儿】，二沈曲谱皆以《琵琶记》中曲调作正体，以宋元南戏《墙头马上》及《张叶传奇》等中曲调作【又一体】，沈璟曲谱注曰：“第一第二句与《琵琶》一曲大不同，然细查旧曲如《张叶传奇》及《寻亲记》等曲，俱与此一曲相似，恐《琵琶记》反是后人传改之讹耳。”^①可见，尽管沈璟认为《琵琶记》中此调很可能是后人改变古调而来，但他仍毫不犹豫地将其作为正体——因为其较为通行。再如【画眉序】，沈璟曲谱中正体用《八义记》中曲，【又一体】用《西厢记》（宋元南戏《崔莺莺西厢记》）中“欲成凤鸾交”曲。后者更为古老，却作【又一体】。《南曲九宫正始》中也有几个明显的例子，如【三段子】的正体注：“此系常格”，第三格注：“此系古格”^②；【啄木儿】的正体注：“此系常格”，第二格：“此系古格，元调最多。”^③可见此谱中作为正体的也常常是最时行的曲调，而非古调。

（三）蒋、沈曲谱的性质主要是示范——非博古，而它们在人们看来正是“本调”的集成。因此“本调”的性质也应该相应

① 沈璟：《增定南九宫谱》，第418页。

② 徐庆卿辑、钮少雅订：《汇纂元谱南曲九宫正始》，《善本戏曲丛刊》，第84、85页。

③ 同上，第80、81页。

地是模范、标准。

虽然蒋孝、沈璟等并未明确说自己的曲谱收集了各曲牌的“本调”，但在人们看来，他们制谱就是在作厘清“本调”的工作。比如《南音三籁·凡例》中说：“毗陵蒋氏全谱，本调具在。”^①又如《南曲九宫正始》，称蒋氏所选之调为“本调”：“向来蒋谱不独以‘忆昔衔冤’误为【耍鲍老】，且于【鲍老催】本调止收得《蔡伯喈》之‘翠眉漫蹙’合头之半阙。”^②再如前文提到的【太师引】，沈璟并未曾言明其选作正体的曲调（《琵琶记》“他意儿难提起”一曲）就是“本调”，但凌濛初明确地称：“词隐生以此为本调。”^③可见，在人们看来，律谱定某曲为“某调”的正体，就是在做选定“本调”的工作。

谱是作为示范或供寻检使用的书籍。律谱主要是以格律的形式制定曲调规范，使填词与度曲有统一的曲调可依。选定正体是必要的，假设某一曲牌同时存在两种体式，必然需要选出其中一种作为该曲牌之标准体式，这样才有利于填词度曲所遵曲调更加统一。【又一体】仅是备录以供参考的，蒋孝曲谱中【又一体】收录极少、沈璟曲谱中也不多——并不是不存在变体，而是对于那些尚未形成一定气候的变体无必要一一收录，因为制谱之旨乃是示人以统一的规范、标准。

蒋、沈曲谱的性质主要是示范，且在人们看来正是“本调”的集成，所以“本调”的性质也相应地是模范、标准。

（四）不同的时代，“本调”有可能不同。所以“本调”之“本”非原始、古老之义。

由前文已知“本调”是人为选定的；“本调”的确定并不以最古老为则，而以最通行为则；在人们看来，蒋沈曲谱中的正体就相当于“本调”。由这几点不难推出以下结论：不同的时代，“本

① 《南音三籁·凡例》，蔡毅编著《中国古典戏曲序跋汇编》，第59页。

② 徐庆卿辑，钮少雅订：《汇纂元谱南曲九宫正始》，《善本戏曲丛刊》，第62页。

③ 凌濛初：《南音三籁》，《善本戏曲丛刊》，第622页。

调”有可能不同。试证之。

《南曲九宫正始》中【啄木儿】第二格注：“此系古格，元调最多。”又说：“按《元谱》及《蒋谱》【啄木儿】及【三段子】皆收此《西厢》格为正体，后被《沈谱》以《琵琶》格易去之，致今人罕识之也。”^①由于蒋孝之前《西厢记》中此调较为通行——“据元人词套，凡遇此二调，每用此《西厢》格者居多”^②，所以元谱及蒋谱中，【啄木儿】及【三段子】的“本调”俱定为《西厢记》（宋元南戏《崔莺莺西厢记》）中之调；然至沈璟时，随着《琵琶记》的流行，《琵琶记》中所用之调又成为最通行的曲调，所以沈璟曲谱将《西厢记》中此调换去，而以《琵琶记》中此调作为“本调”。新“本调”的确立，致使后人罕有知《古西厢》中此调者，这也表明了曲谱确立“本调”以立标准此举的成效。可见，不同的时代，随着通行曲调的变化，“本调”有可能不同。这便说明“本调”之“本”非原始、古老之义。

（五）若要强调原始性、古老性，则会使用“古调”、“祖调”。之所以刻意使用“本调”一词就是强调其模范性。

论曲诸家若要强调曲调的原始性、古老性，则另有专词——“古调”、“祖调”。比如沈璟曲谱中注【越恁好】的第二个【又一体】：“此调创见于此曲，后人又衍为‘乍晴还乍雨’一曲，此后《江东白苎》及《玉合记》皆用此体，而今人渐不知有前二曲之古调矣。”^③又如【三学士】：“余以一口而欲挽万口以存古调，不亦艰哉。”^④沈璟又说：“唱者既未必晓文义，而作曲者又未必能审音，且多为不晓文义者所挠乱，古调于是日渐灭矣。”^⑤《太霞新奏》中注【大胜乐】：“首句古调原只六字，首二字必用平声，

① 徐庆辑、钮少雅订：《汇纂元谱南曲九宫正始》，《善本戏曲丛刊》，第81页。

② 同上，第85页。

③ 沈璟：《增定南九宫谱》，《善本戏曲丛刊》，第295页。

④ 同上，第396页。

⑤ 同上，第401页。

一字作平用。”^①

再如《南音三籁》中《琵琶记》【朝元令】后云：“此【朝元令】祖调，或作【朝元歌】，非也。此调惟行路最宜，故诸家戏曲往往袭用之，独《玉簪记》‘长清短清’忽以为两人酬应之曲，其不合也甚矣，况四曲皆用本调，而无换头乎，录此以存典刑，不及其余者，亦以此调不甚宜于清唱也。”^②此段话中同时有“祖调”与“本调”，可见二词所指各有侧重。

从以上五点来看，“本调”之“本”强调的主要是标准性，而非原始性。再联系本文第一部分中诸多含“本调”一词的语句，其中论者的角度皆为防止某些曲调的非标准形态被误作“本调”，他们希望所有的作曲都能有正确的调可本，这更加证明“本调”之“本”乃依据、标准之义。再确切些说，“本”应是“作为依据的”之义，与“本钱”之“本”意义相似，与“有所本”、“本……而来”之“本”意义相关。

“本调”应是明人创出的概念。自元以来，各曲调在流传中衍生出很多变体，曲调之间也出现不少混杂、错乱情况。由于填词是倚曲腔而填的，所以为了规范填词创作，必须帮助作者区分清曲调的主流、支流，以便创作依据的统一。“本调”一词主要用以指称某一时期内最为通行、最适宜作统一标准的曲调。

① 香月居顾曲散人：《太霞新奏》，《善本戏曲丛刊》，第525页。

② 凌濛初：《南音三籁》，《善本戏曲丛刊》，第847页。

传媒变革与区域电视媒体的高位竞争

周安华

伴随政治生态和文化语境的改变,世界范围的媒体变革从90年代末即已悄然出现,到新世纪之初,这种变革在欧洲开始变得如火如荼。正像西方学者丹尼斯·麦奎尔等人所说的:当代媒体变革呈现出几个值得注意的动向,首先,“支持公共服务性广播电视系统的垄断性设置的合法理由已经不复存在,这反过来导致人们不愿再以公共财产支持公共服务媒介,在某些地方,这造成了国家垄断广播电视业体制的实际的终结。”其次,“政府放松对媒介事务的控制;再加上消费者对有限的电视节目的大量不满”、积极发展“他择性(alternative)服务”、“使用新传输技术的企业”介入竞争,导致“市场方式的流行”。再次,“由于实际上无法抵御外国的有线电视、卫星电视和其他空间媒介的入侵”,人们不得不采取行动,“协调有关广播电视的规定”^①。

显而易见,由于对外开放程度的加剧,世界媒体变革的潮

^① 丹尼斯·麦奎尔、罗萨里奥·德马特奥、海伦娜·塔珀:《90年代欧洲媒介变革分析框架》,《新闻与传播研究》1994年第4期。

流不可避免的波及到了中国,使当代中国电视传媒以前所未有的速度发生分化和改变。一方面,那些凭借毋庸置疑的国家权力背景、拥有雄厚的人力、财力和特殊媒介资源的中央媒体,正在逐步失去其独霸市场的专属权和主导话语的控制权,近年频频发生的黄金时间广告替换事件,湖南卫视“超级女声”选秀活动以及独家引进《大长今》所创造的巨额利润,都已打破国家媒体“一统天下”的神话,事实上,近年许多地方媒体通过整合资源,提升特色品牌的竞争力,已经逐步开始“破茧而出”,以求在一定半径内主导市场。比如,上海东方卫视以其“新闻”强化其“大台风范”、安徽以密集的高水准电视剧见长,而湖南则把气力花在娱乐节目上,海南则试图打造中国独一无二的“旅游卫视”。尽管这种寻求“做强”而不是“做大”的开拓,遇到许多制度的、观念的、资源的障碍,但是,在“垄断的公共服务体系”逐步“崩溃”的语境,它们切实显示了“地方媒介实力的扩张”。因此,正像麦奎尔所说的:就电视发展而言,可以预期,“提供最具有文化特点的节目的任务”将被“留给地方和地区一级的媒介”^①。

为什么呢?因为——首先,国家电视媒体,更多地受到意识形态制约和政治生活的影响,这使它比地方媒体更多地负载价值导向的社会责任;其次,由于受众的广谱性,国家电视媒体不得不以较大的综合性、复合型兼顾各阶层、各年龄层的消费需求,而无法实现真正意义上的特色化、品牌化,介入深度自然受限;再次,印刷媒介市场饱和,大举进入电子媒介(特别是地方广播、有线电视和卫星电视),国外传媒及其资本、民营传媒及资本纷纷介入,加剧了竞争。与地方媒体相比,国家媒体无论意识、体制、管道还是人员、激励手段都

^① 丹尼斯·麦奎尔、罗萨里奥·德马特奥、海伦娜·塔珀:《90年代欧洲媒介变革分析框架》,《新闻与传播研究》1994年第4期。

存在僵化、封闭和固守己见的弊端，而“尾大不掉”又导致了其灵活应对市场能力的衰竭，因而，区域媒介博弈的空间显然是非常大的。

毫无疑问，对于区域电视媒体来说，受着资源、渠道、人才等等诸多的限制，它们不可能获得“与生俱来”的全局性控制话语权，因此，不少地方广播电视媒体十分自然、也十分乖巧地选择了低位竞争的策略，即价格竞争、返利竞争、广告时间折算等等，与此相关，一时间“品牌化”也成为众声喧哗的重要的战略性思路^①。但是，这里，人们事实上忽略了一个重要的滞障，即低位竞争的结果是媒体公信力的下降和自身品质的耗散，而说到“品牌化”，那是需要“规模投入”的，“规模壁垒”实际上可以轻易摧毁“品牌化”的梦想。比如，以中央电视台为例，一个全国性频道的培育费用超过5亿元，对于地方台来说，这样的“品牌化”显然是不现实的。

因此，区域电视媒体选择低位竞争，几乎就是死路一条。从这个意义上来说，其选择高位竞争确乎是必然的。

我们说，传媒无论大小，争夺的都是人们的注意力资源，如何强力发挥自身的关注点效能，吸引更多的社会注意力，是最大限度达到效益（包括社会效益、经济效益）最大化的关键。因此，任何电视媒介博弈，必须注意考虑几个方面：一是其他竞争媒介的存在；二是决策行为的影响；三是现有资源之下，怎样取得最大的边际效益。

从发达国家的电视竞争情况来看，区域电视媒体参与竞争最终走的是区域性竞争的路子，但它又是在高位运行的，它表现为高起点的贴近性、分众化的亲和性和定制化的服务性。而正是如斯“三性”，决定了其市场博弈中的主动地位，使其可以

^① 关联文章有徐秀萍：《论电视的品牌经营》，《中国广播电视学刊》2002年第9期；李格琴：《电视品牌栏目刍议》，《海南师范学院学报》2004年第1期。

扮演主动进攻式的角色。

A、高起点的组合型博弈，寻求文化上的贴近性

区域电视媒体要想在频频的“荧屏大战”中站稳脚跟，必须形成规模效应，即通过联合、组合，让自己变成某种意义上的“大媒体”，无论增加频道，还是寻求节目上星、落地，无论尝试与纸媒体的结合，还是网络化延伸，都是为了借助“规模”，实现覆盖的最大化。市场经济本质上就是“蚕食经济”，你不“蚕食”别人，别人就要蚕食你。因此，对于区域电视媒体来说，保持“弱小”，就意味着生存权的丧失，因为21世纪传媒发展趋势就是——超大容量、信息即时性以及互动性。所以，区域电视媒体的博弈，毫无疑问，应当采用“非零和博弈”的策略，亦即“非蛋糕论”，即追求可以被开发的无限广阔市场的策略。“非零和博弈”以“互利多赢”为目标，强调传媒之间开展合作性竞争，这将大大减少竞争成本和风险，且有利于培育健康的传媒市场。从操作层面讲，几家传媒通过共同造势，生物学意义的“共生效应”就产生了，更大的市场就被激活了。而不同特色传媒之间的优势嫁接，资金、人才、管道的共享，则能极大丰富彼此的资源储藏，从而为夺得新市场准备了前提。至于通过并购实现多媒体传播，通过跨地区经营增加综合效能，也都是高起点战略思维的具体体现。

组合博弈所选择的着力点是文化上的本土积淀，并以这种本土品质获求贴近性。区域文化是富矿，是深具潜质的视听资源，也是赢得共鸣的利器，立足于本土文化个性、本土文化要素的发掘，在传说、故事和文明步履上勾起受众的记忆和感情，建构具有现代意味的生活理念，是使人们皈依民族文化想象，形成强烈关注兴趣的重要砝码。也就是说，真正的贴近性是通过文化身份的自我确认获得的，也是借助代表区域文化的视觉符号完成的，区域电视传媒以区域文化为灵魂和根基，才能获得跨历史、跨区域的较高的传播有效到达率。

B、由“分众”到“适位受众”，以“窄播”实现专业化的亲和力量

早在1970年，未来学家托夫勒就在他的《第三次浪潮》中预言了传媒发展走向分众化、小众化的趋势，并明确指出：广播的综合频道将被“窄播”的专业频道所取代。如他所言，今天的传媒已不再是初始意义上的“大众传媒”，按照年龄、性别、职业、受教育程度、兴趣爱好等等，受众已演化成为具有不同特征的小群体。因此，力图高位竞争的区域电视传媒必须把握接收对象的重大变化，以进行更科学的受众细分。事实上，发达国家已由“分众”进入了“适位受众”，这是媒介受众精致细分的结果。适应细分型传播需要，节目的内容定位要更准确，指向性要更鲜明，以实现点对点的互动交流。

对于区域电视传媒而言，其“强”决不在大而全，而在专而精，针对特定的观众群或是观众的某一方面爱好而设定电视频道或节目，即“窄播”，应受到我们特别的重视。在权变与随动中，电视传媒由观众的分化而走向内容的分化，是克服同质化，解决传播日益过剩现象的关键，也是凸现媒介自身特别魅力的管道。当今的美国电视在新闻、娱乐、资讯的大类基础上，迅速分化出历史、纪录片、天气预报、音乐等频道，专业的“历史频道”(History Channal)的利润率竟高于典型的大众资源频道CNN，而专业的“探索频道”当年以15万用户起家，短短15年间，其播出覆盖就达146个国家，用户超过一个亿。甚至一个专门为宠物开辟的频道，也长期维系着令人满意的营运状态^①。西方开辟特定节目频道的通常做法是，先在高收视率频道上开办一个指向性很强的栏目，或节目时段，调动各种资源慢慢对其进行“孵化”，最后把它发展成独立频道，由此而形成始终吸引入气的产品更替递进方式。

^① 参阅高宏丽：《传媒竞争的差异化优势》，《传媒探索》2003年第5期。

窄播的优势在于到位的专业化,而专业化具有天然的心理亲和性。因为对于特定的受众来说,他的需求明确而具体,“大而化之”无法勾起他的观赏欲望;而对于广告商来说,专业化的电视媒介更能满足他们对于有效到达率、有效发行量的要求,通过专业化媒介,他们能更准确地找到其目标市场。所以,区域电视传媒在激烈的竞争中,主动选择和设计自己的目标客户群,将触角直接伸向电视传媒的“沙漠地带”,不仅可以形成保护自身市场的“壁垒”,而且能获得进入其他市场的内容“利器”。“人无我有”将使区域电视传媒始终立于不败之地。

C、定制化产品深度开发,彰显服务的增值效能

电视传媒的最终出路是定制化生产,而区域电视传媒提前一拍,就能获得市场的大块份额和超额利润。随着电视产业的不断发展,市场的稀缺资源可谓越来越少,而同一市场、同一种频道或节目类型的竞争却变得越来越惨烈,特别是当下外来资本的抢滩行动,华娱电视等在内地落地,国际化运作方式的出现,将中国区域电视传媒挤到了危崖边。因此,区域电视传媒要以清醒的态度,认识当代传媒产业化转型的意义,在信息深加工中博取自己的生存发展空间。

区域电视传媒要研究产品是否为用户所欢迎,通过构建不同的客户需求创造出差异,定制化是一条不能不走的路。定制化是有前提的,即你首先要对新技术的发展保持高度的敏感,全力以赴开发和创造电视媒介产品的各种新形式,实现媒介产品的横向扩张,也就是获得“菜单能力”。电视开辟网站的在线信息服务、开展针对用户的数据库服务……都是定制化的方向。同时,对电视媒介产品进行纵向的深加工,延伸产品的开发,关联项目的渗透,也都能导致定制的实现。比如,挖掘节目的纵深感,使观众了解时尚潮流的深层文化背景与社会心理因素,吸引知识分子阶层定制;比如,为用户提供立体化、高品质的资讯服务,金融信息对比加工、通过提供信息过滤和搜索服

务,为新闻产品进行视觉包装等等,为经济文化机构定制。世界著名的路透集团在与美联社等强手竞争中,对自身提供的新闻条目进行了详细的分类,使得用户很容易根据自身的需要实现信息定制。

电视产品深度开发的意义,在于增值服务效能的体现。电视传媒在主营业务之中、之外,为人们提供富有高附加值的关联服务,深度服务,是区域电视媒体拓展自身的重要战略。比如,新组建的澳门卫视国际商务台的《莲花卫视》,就以提升软资讯来吸引硬广告,获得很大成功。而那些跨国媒介集团更是注重媒介相关后续产品的潜在收益,在关联和深度服务中获取信任和财富。好莱坞电影制作的投资回报只有3%左右,而其与影片相关的后续产品市场的利润则是巨大的,《星球大战》三部曲票房收入不过18亿美元,主题玩具、书刊、唱片等销售总额则超过了45亿美元。毫无疑问,区域电视传媒今天应当成为真正意义的“新媒体产品供应商”——互联网内容商(ICP)、移动内容商、影视内容商(ICP)。

总之,区域电视传媒依据自身的实力和地位,科学调查,审慎定位,正确寻求自身的发展方向是十分必要的。对于地方电视媒体来说,没有条件也没有必要与国家媒体、外国媒体展开正面的较量。以高位竞争的策略,寻求到位的贴近性、亲和性和服务性,必然使我们获得极大的发展空间。

论影视的媒介特质及媒介教育

周安华

在全球化语境中,文化流向更具强势性、趋利性,越来越多地表现为由峰地向谷地大规模的流泻和倾轧,在这种情形下,优势文化常常以世界“主流文化”的姿态,凭依自身的核心价值点、产品衍生力和所附载的强大传媒力量,向地区性文化、民族性文化和弱势文化展开兼并性、覆盖型浸润,从而使开放格局中的文化竞争变成一场世界“主流文化”主持并自得其乐的“独舞晚会”,变成“主流文化”尽显其强大话语霸权的展览场。因此,作为文化的重要一翼,今天的影视艺术,早已不是一种单纯的视听艺术,一种形神兼备的镜像叙事逻辑,封闭地对其加以描述,苍白而无力。无疑,它更多地成为文化的一部分,即直观地揭示文化的内涵、风格和面貌的音画体文化;成为传媒变革的一部分,即附着于传媒、具有强大的传播功能且不断改写传媒命运的独特媒介艺术。

正是基于这一点,要在开放环境中,推进中国民族影视的品质化建设,打造和建构民族影视在当下世界的核心竞争力,就必须认清现代影视的媒介特质,从传媒变革的视角,确立新的影视概念、审视影视传媒情态、优化影视创造路径,并在准确

定位的前提下,借助面向未来的高品质人才,朝着世界一流水准,追求影视文化的可持续发展,以求真正自立于世界民族之林。

无疑,21 世纪的影视教育,其核心不是“影视艺术教育”,也不是“影视技术教育”,而是“影视媒介教育”。就是说,今天的影视教育,必须走出“艺术”和“技术”的藩篱,在更为切实、更为广阔的空间审视和叩问影视形态及其价值,挖掘影视强大的认知功能,以积极实验的心态,在现代传媒和影视的“无缝链接”中,找到 21 世纪影视教育的根本所在。或许这样才能不为文化的“世界性”所欺骗,而真正将中国影视作为一种特殊力量,投入全球性文化角逐和博弈之中。

这的确是有缘由的。比如,电影曾经因为“年幼”,而被视为“集市上的杂耍”、“记录奇闻逸事的活动画面”,在长期的“电影化”的追求中,由于特写、变化多端的方位和蒙太奇特性等的发现,电影找到了“自我”,而成为“新艺术”的一种。然而,由于愈益工业化的批量生产,特别是录像带、数码技术、卫星传输、DV、网络视频等,电影今天更多地依赖传媒而存在,在大规模营销的层面上获得自己跨越国界、跨越文化的价值实现。而电视的迅猛发展,影视内容产业的一体化、交互化生成,特别是影视附着于传媒的根本特性,使影视的“艺术”和“技术”完全丧失了独立性,而成为仅仅是传播和消费意义的需要。由于文化生产遵循“以销定产”的市场逻辑进行,当代影视更直白地将传播时空、传播效果作为了影视生产的第一要义,就是说,媒介性日益凸现。正像美国电影理论家杨布拉德所说:“电影和其他电子影视工具已经使人类交流方式发生了根本革命,视觉图像的交流功能在人类社会中将变得空前重要。”由此,今天影视作为传媒艺术的“首先规定性”被凸现出来,升腾起来。

当代影视教育担当着建构民族影视核心竞争力的使命,而要做到这一点,我们必须站在世界的视域内,依据传媒变革的

规律和发展路径,从媒介艺术的特定层面上,确立自身的重心和焦点。这些重心和焦点我们可以概括成“文化底蕴”、“颖悟力”和“表现力”的熔炼三个大的方面。

首先,传媒变革语境中,影视媒介教育,应着力于“文化底蕴”的涵养。

现代传媒都是精粹的文化体,特定文化的“扬声器”,当今的传媒既熔铸了世界文化的独特气韵,又和本土文化有着天然的、密不可分的关系,是文化传统、生活习惯和理念以及情感偏好的生动“显示屏”。优秀的广播电视传媒总是坚定地负载着人类精神,不遗余力地为民族精神生活创造范本、例证,塑造属于自己的英雄,书写具自身特色的文化。因此,当代国际国内传媒业的竞争,说到底是一场文化底蕴、文化资源的竞争。作为传媒艺术的影视,自然也无法割断自己与历史、民族精神生存方式的脐带,从而在内在气质上显现出所饱浸人文传统的DNA。事实上,越是以超越个体甚至是世界的眼光,留意和传递长期民族生活涵养的道德精神、向善情怀,越能唤起人们强烈的共鸣;越是暗合生活在变革土地上的男女老幼审美习惯的场景和画面,越能赢得人们普遍青睐。近年热播的国产电视剧如《空镜子》、《贫嘴张大民的幸福生活》、《金婚》、《亲兄热弟》,可以说,都具有人类和东方伦理和情感元素,其以精神的厚重感“挠到了观众的痒处”,由此而成为当代国产电视剧艺术的优秀代表。

因此,当今影视教育最重要的不在于“赋形”,而在于“传道”,它不在于一般意义上的“素质教育”,而在于拓展学生的科学文化视野,锻造其对文化的痴迷、对民族精神价值的认同,引导学生崇尚影像背后的真理,培养学生的人文情怀——对人存在意义的思考,对生命价值的关注,对自由的渴望,对人类未来的积极探索……相对于关注“艺术”和“技术”的工具理性而言,丰厚的文化积淀,基于知识背景的对社会正义与和平的追求,

对大自然和生命的珍爱,对良知、爱和道德的肯定,都代表影视教育的“深谋远虑”,它们能使学生的思想情操、理想信念、审美眼光得到深刻锻造,这在今天具有特别的意义。正如国际 21 世纪教育委员会在向联合国教科文卫组织提交的报告《教育:财富蕴藏其中》所指出的:“教师应培养学生的批判能力,使他们将电视当作学习工具,对电视传播的各种信息进行筛选和分类。必须始终牢记教育的下述目的:培养每个人的判断能力以及据此采取行动的能力。”^①

事实上,西方国家在影视教育中,大都重视通过大量文学艺术课程,增加学生的文化底蕴。比如,为美国影视娱乐业迅猛发展做出重要贡献的南加州大学、加州大学洛杉矶分校、纽约大学等高校,其影视学科都“强调文学艺术背景之上的专业学习,将培养学生的创造力、综合能力作为首要目标,力求将职业训练与综合性大学的文学艺术教育结合起来。通识教育核心课程的学分占总学分的三分之一强,还有近四分之一的任选课,学生可根据自己的兴趣选修全校范围内的课程。如纽约大学影视系艺术学士学位要求达到 128 学分。其中专业课程至少 54 学分,通识教育课程至少 44 学分,其余学分既可以选修专业课程,也可在全校范围内任选”^②。这就保证了学生在瞬息万变的社会,以科技、文化、历史方面丰富的知识、以独特的生存智慧感知人生,折射历史,映照现实,从而尝试建构影像的多重意味性。而我们中国国内不少迷恋于影视的学生,却“对文字提供的东西有一种天然的排斥”,轻视哲学、逻辑和文学,甚至漠然于剧本,他们不明白“影视综合艺术的魅力,来源于被综合的方方面面,而剧作提供的‘人、人性、情感、性格、冲突’等基本元素,其实是影视艺术的本源”^③。显然,只有根本改变这种状况,

① 参阅曾亚先、曾加荣:《影视教育与人文精神培养》,《电影评介》2006 年第 10 期

② 路春艳:《美国综合性大学影视教育特点及启示》,《电影艺术》2004 年第 6 期。

③ 杨琳:《中外影视教育比较研究》,《北京电影学院学报》2006 年第 3 期。

我们的影视教育才能避免“浅层次复制”和“低水准循环”。

其次,传媒变革进程中,影视媒介教育,应强化“颖悟力”的孕成。

主导当今社会的传媒,在无比复杂的文化生态中“放射状”关照着历史与现实,构筑着它与当代政治、经济、法律、宗教的交互关系。依赖科技,它将形形色色的哲学、艺术、宗教、权力元素视听化;凭依睿智,它在信息爆炸的“蘑菇云”中,以创新激活人们钝化了的感觉和想象力。可以说,纷纭多样的价值认同、社会现象和生存选择,都在变革大潮中被图像化、制作化,经过现代传媒“万花筒”般的“着色”和放大,当下变得“琳琅满目”、历史则愈加“活灵活现”,显然,传媒在不断变革和超越中,在原创和独享中,实施着对社会和文化进程的影响甚至掌控,改变着特定历史的文化命运。

毫无疑问,对传媒来说,“超越”可谓“生命不能承受之重”,因而,越来越多的电视媒体在追求一流传媒集团的光荣与梦想中,开始重视策划、重视创意、重视个性,以求在激烈竞争中凭借差异化的战略、夺人眼目的内涵和形式独领风骚。由此,别具一格的、能够引起人们广泛关注、普遍感兴趣的视听产品以及相关人才,成为变革中的影视媒体最渴望得到的。

正因为这样,影视教育必须在与传媒变革发展的战略适应性中,通过体系化的人文和视听知识培育,改善学生以镜像生成为中心的知识结构,激活其创作灵感,搭建生活和影像世界之间宽阔的桥梁。作为视听复合体的影视,其接受直接作用于人们的视觉、听觉器官,唤起记忆和联想,构成对历史经验的询唤,对现实体验的触发。今天,伴随影视传媒的日趋成熟,节目和影视剧作水准大幅度提高,成功的“询唤”和精彩的“触发”,可谓比比皆是,一个节目、一部作品要想“大放异彩”,变得越来越困难,因而“专业”就意味着平庸,“常规”就意味着失败,影视教育要想不滞后,必须着重于“颖悟力”的凸现,让学生真正抓

住独异的感受,锻造锐利的眼光和不凡的悟性。

颖悟力属于能力要素,不是简单学习和知识储存的结果,而是博览群书基础上,相关知识在化合和融会贯通中的“点火”,即使在影像阅读时,它也表现为“会看”,看了“会辨析”,辨析了能领会。特别是以创造性思维能力的获取为目标,它直接关涉影视知识系统学习把握的有效性。因而,它在课程设置上要求影视美学、影视史、影视创作的精粹化配置,即在应用层面上激活关联理论的生命,在理论全方位渗透下,制动音画叙事的行进智慧;它在学习方法上,要求将全部影视知识体系看作一种动态的结构,某种知识和技艺的价值不仅在其自身,还在其关联性、关联因子。由此,坚持始终不渝的“东张西望”和“举一反三”,通过对理论和创作的“化”,达到课堂和实践的互动平衡;它在教学流程中,要求把镜像技术和艺术的所有空间都纳入可变、可塑、可叙的实验空间,在对与错、好与坏、美与丑、高与下、强与弱的大比照中,锻炼思维和反应力,使之灵敏不羁,探求影视类型和样式的潜在空间,发掘诸多可能性。为此,教师应简化概念,精讲原理,现身说法,通过故事和体验吸引和点拨学生,鼓励学生和业界人士面对面交流,鼓励学生独辟蹊径,抓素材编故事做节目,把对书本和作品的颖悟适时转化为对创作的颖悟,把那些鲜活的探索即时沉淀为编创导的经验。

再次,传媒变革潮流中,影视媒介教育,应注重“表现力”的获得。

在全球化竞技场上搏杀的现代传媒业,早已适应了高技术对影视效能的不断提升,适应了观众日益挑剔的观赏需求,而在现有表现手段之下,最大限度发挥自身观念优势、题材优势和技术优势,追求表现力的最大化,已是传媒业界普遍施行的拓展路径。目前江苏卫视、湖南卫视、江西卫视等媒体以改革姿态,高调推进优势资源的嫁接,横向联合蔚然成风,一些境外和港台地区传媒精英加盟,不同理念相互碰撞、交流,使观念更

新速度加快,创作手法提升加快,极大地促进了民族影视节目生产的上水准和良性循环。

对影视教育对象来说,其系统的专业知识终究是要经受实践考验的,“满腹经纶”也好,“文化底蕴深厚”也好,“颖悟力超人”也好,最终你要在实践(操作)的出口获得评价和肯定的,因此,从这个意义上说:表现力决定一切。影视教育所强调的“表现力”是一种视听局域下的特殊的复合型“表现力”,它首先把视听语言体系的娴熟把握,作为获取表现力的前提和基础,一个由二维画面、三维深度幻觉、时间纬度再加上声音元素构成的声画结合的视听语言体系,是现代影视作品之特殊性所在。因而,从画面思维的角度帮助学生通晓现代视听语言,形成认知和运用能力,才谈得上获求影视创作的“表现力”。在信息化日渐推进的今天,作为一种视听媒介语言,影视图像和声音建构的世界不仅是立体的、鲜活的,作用于感觉器官,激起观众心理反应,而且凭依数码和互联网技术,通过采集、压缩、存储、传输和共享,它在广大空间,对整个人类发生着影响。由此而言,影视教育对象责无旁贷应是视听文化最精良装备、最专业模式的真正“行家”和熟练运用者。

与此同时,今天,复合型“表现力”,已成为影视人才必备的素质。就是说,以影视生产和传播为中心,影视创意、策划、创作出品、市场推广、延伸产品开发乃至媒体推广等等,都应当是影视人才“表现力”的用武之地。事实上,今天,抽象已经消遁,逻辑已经“现身”,甚至连哲学也都是“有形的”。由此,尽可能多地掌握现代表现元素,以尽可能多的方法,通过尽可能多的路径,“化腐朽为神奇”,自主表现,搭建令人称奇和赞美的荧屏情境,是影视教育“表现力锻造”的要旨。亦即,你“有想法”,还得“实现想法”,并且是“完美地实现想法”。以“广播电视编导”专业为例,“表现力”具体体现为选择和把握题材的能力、艺术构思和创造能力、语言表述能力、组织调度能力等等。即,经过

理论的熏陶和实践教学,一个“广播电视编导”专业毕业生应当是产品主要创作节点、艺术呈现流程以及荧屏效果的设计和实现者,既能写“立项阐述”、“剧本大纲”、“导演阐述”,也能在编、导、摄制三项专业技能上,努力做到“出类拔萃”。就是说,他将以影视文学剧本创作为核心的文艺美学、戏剧概论、视听语言艺术、心理学、形式逻辑等课程内容,通过集中的“创作演练”,化为十分超拔的影视剧本、台本改写、撰著能力;他将以电视文艺创作为核心的电视学原理、现代传播学、影视艺术学、电视节目策划、导演艺术方法、摄像、灯光舞美等教学内容,借助于媒体实践的磨炼,化为节目文案策划、现场导演、剪辑合成等等的能力……由此固化、熔炼作为创新型人才的最重要素质。

毋庸置疑,伴随现代化的浪潮,影像媒介作为最为重要的信息系统,人们已经无法漠视其主导地位。现代传媒,今天日新月异,而与之息息相关的影视教育也面临了更多的机遇和挑战。时至今日,如果我们的影视教育,还是沉湎在“艺术教育”的自恋情绪中,或迷失在繁复的“技术教育”的藩篱中,而不能认清当代影视的媒介本质,我们将无法承载历史和民族赋予我们的光荣使命。因此,以传媒变革的方向为影视教育的方向,着力于传媒艺术特性的探究,实现影视教育的全面升位,是建构民族影视核心竞争力的根本保证。

香港电影：从“奇巧洋画”到“香港制造”

李兴阳

香港电影，自 1896 年电影发明人法国卢米埃兄弟的摄影师将电影传入香港至今，已逾百年之久。在百余年的电影发展历程中，香港不仅摄制了数量可观的各种类型的影片，而且形成了自己独有的电影美学风貌，在香港本土、中国内地、东南亚乃至全球，都产生了很大的影响。由此，香港不仅是中国电影活动开展最早的地区，而且更是世界电影事业颇为发达的地区之一，成为“亚洲的好莱坞”和“驰名的梦工厂”^①。从最初的“奇巧洋画”到本土的“香港制造”，百年香港电影的历史演进，是与华洋杂错的香港社会的变迁密切关联在一起的。香港社会在不同历史时期的诸般变化，不论是城市文化形态的转型，左右翼影响的消长，人口构成的成分变化，海内外电影市场的拓展与收缩，还是主权隶属关系的变更，无不投射到香港电影中，带来香港电影外形内质的改变。香港电影的历史演进，也是与世界电影科学技术和艺术的发展紧密地联系在一起的，世界电影科技的更新和电影艺术潮流的更迭，香港电影都会及时跟进；很

^① 夏春平：《香港文化色彩》，第 77 页，龙门书局 1997 年版。

多时候,香港电影的新探索也会给中国内地电影乃至世界电影带来不可小觑的影响,起到了引领电影潮流的作用。“香港电影长期以来形成的基本特色,诸如与中华传统文化的血肉联系、商业本性和娱乐本位、爱国主义和写实主义的主流以及中西文化的兼容和碰撞等,也包括‘三级片’现象等某些负面特征,正可以说明,香港电影是香港文化的典型代表”^①。研究作为香港文化典型代表的香港电影,不仅对研究中国电影史具有不可或缺的意义,而且对认识“香港文化”与“文化香港”,也具有特别的意义。

—

香港在开启本土的电影制片业之前,只不过是欧美电影镜像中的“异域东方”和放映欧美“奇巧洋画”的东方商埠。1896年,法国卢米埃兄弟的几名技师到香港放映电影并拍摄风光素材,从而将电影传到香港。1898年,美国爱迪生公司的电影摄影师到香港拍摄风景和事物,剪辑成《香港街景》、《香港总督府》、《香港码头》、《香港商团》等多部短片在美国上映。由此,香港在电影发明之初就成为西方电影镜像中的“异域东方”。1900年,香港重庆戏院第一次正式放映“奇巧洋画”(电影);1901年,香港第一家电影院“喜来园”,开始以放映风景短片、新闻纪录短片等为业,“所有各国奇妙美景,奇花异草,另有山水人物、野兽、美人、外国行兵打仗”^②;1904年,香港人余丰顺从国外学来电影放映技术,购来电影放映设备和影片,在香港出租和放映。港人对“奇巧洋画”的喜好,使香港的“电影映演业”和“电影发行业”日趋繁盛。其片源,在香港拥有自己的电影制片业之前,主要来自欧美的英、法、美诸国。至此,香港电影虽然

^① 张思涛:《〈香港电影回顾〉序》,张思涛主编《香港电影回顾》,第2页,中国电影出版社2000年版。

^② 余慕云:《香港电影史话》(第1卷),第15页,香港次文化有限公司1996年版。

还没有真正意义上的“香港制造”，但已几乎与世界同步开始了崭新的电影活动，积累了最初的发行、放映和观赏的有益经验，培养了初期的电影从业人员和电影观众，为香港后来的电影发展奠定了最初的基础。

香港的电影制片业，如果从香港人梁少坡 1909 年摄制《偷烧鸭》、《瓦盆伸冤》等故事短片开始算起，至今已近百年。在不同历史时段，香港电影的历史演进状况是不一样的。1909 年至 1929 年，确可以视为香港电影的萌芽时期，亦可以称之为默片时代。1909 年，上海“亚细亚影戏公司”出品的《偷烧鸭》，其导演梁少坡和主要演员黎北海、黄仲文等都是香港人，并且在香港摄制，通常被视为香港电影制片的起点。1913 年，香港第一家制片机构“华美影片公司”的主持人黎民伟自编自导自演了故事短片《庄子试妻》，也有论者将此片视为香港电影制片的起点^①。不论何者为起点，香港自此有了港人的电影制片活动，则是不争的历史事实。先后成立于本时期的“华美影片公司”、“民新影业公司”、“两仪影片公司”、“光亚影片公司”、“大汉影片公司”、“四匙影片公司”、“满天红影片公司”等，摄制了剧情片《胭脂》、《慈母》、《金钱孽》、《从军梦》、《做贼不成》、《艳福难消》、《两医生》、《乱世鸳鸯》、《谿红》等，新闻纪录片《中国竞技员赴日本第六届远东运动会》、《香港足球赛》、《香港赛龙舟》、《香港中西警察会操》、《孙中山先生北上》等和传统舞台艺术纪录片（京剧大师梅兰芳表演的《西施》中的“羽舞”、《霸王别姬》中的“剑舞”、《上元夫人》中的“拂尘舞”、《木兰从军》中的“走边”和《黛玉葬花》中的片断集锦）等影片。

萌芽时期的香港电影，注重娱乐，亦重教化，即如黎民伟在

^① 《偷烧鸭》、《庄子试妻》等影片摄制的确切年份，学界至今聚讼纷纭，莫衷一是。《偷烧鸭》的摄制年份，有 1909 年和 1912 年等多种观点。《庄子试妻》的摄制年份，有 1912 年、1913 年、1914 年和 1915 年等多种观点。本文分别采用较为通行的 1909 年摄制和 1913 年摄制的观点。

剧情片《慈母》的广告词中所言,电影不仅“供人娱乐”,而且“有移风易俗之功”,是“辅助教育,改良社会的必须之工具”^①。但基于电影的“艺术性”与“商品性”,不论是“移风易俗”、“辅助教育”还是“改良社会”,这些“教化”都必须寓于“娱乐”之中,香港电影因此一开始就孕育了后来一些很重要的香港类型片的种子。梁少坡导演的《偷烧鸭》,叙述一个瘦小的小偷(梁少坡饰演)偷一个胖商人(黄仲文饰演)贩卖的烧鸭,被警察(黎北海饰演)发觉,把小偷捉住。这部短片不仅可视作香港警匪片的源头,而且其用以制造娱乐效果的谐趣方式,也开了香港喜剧电影的先河。黎民伟导演的《庄子试妻》改编自粤剧《庄周蝴蝶梦》中《扇坟》一段,叙述庄子以诈死试探其妻田氏是否忠贞。在田氏办理丧事之际,一位少年突然来访,田氏被其俊美吸引,设法将其留下,几日后即与少年谈论婚嫁。少年突发心绞痛,声言要吃人脑医治,田氏即欲砍下庄子脑袋以救少年。庄子醒来大骂田氏不贞不烈,田氏羞愧上吊而死^②。这部短片以“劝善惩恶”为主题。在拍摄技术上,利用阳光露天拍摄,并使用摄影特技,拍摄出庄子的灵魂在片中忽隐忽现的效果,使当时的观众大为惊奇。这部短片因此也可视作香港灵幻片的源头。不可忽略的是,萌芽时期的香港电影,一开始就与中国传统戏曲结缘,这有其历史必然性,“传统的艺术与新奇的形式拼合在一起,艺术家喜欢拍,观众喜欢看。在以风景、打闹、生活片断为内容的外国片多年在中国放映后,拍戏曲片是一种明智的选择。这也是为什么这类戏曲艺术片作为一个片种、一个类别在中国电影历史上经久不衰的一个原因”^③。更为重要的是,早期

① 《安华日报》1924年1月31日。

② 参照香港电影资料馆编辑出版的《香港影片大全》第一卷(1913—1941)中《庄子试妻》电影简介。

③ 李小白:《影史榷略——电影历史及理论续集》,第5页,文化艺术出版社2003年版。

香港电影“所选择的戏曲片断，在戏曲艺术的唱、念、做、打中，主要是‘做’和‘打’的部分，而且是做功、武打很有功作性的部分。这种选择适合电影特性，突出了心理学上视觉的运动感受。”^①也显现了后来长盛不衰的动作片的最初的面影。

20 世纪 20 年代前半期，香港曾形成制作电影的热潮。1925 年 6 月，香港爆发了大罢工。罢工期间，所有的娱乐活动被迫停止，包括电影映演与摄制活动。香港的电影公司“民新”被迫迁往上海，“光亚”迁往广州，“大汉”和“两仪”相继结束，刚萌芽的香港电影事业遭受重创。因此，自 1925 年 6 月至 1929 年 12 月，是香港电影史上的第一个“中止期”。但从另一个意义上说，“中止期”并不是终止，其异地求存保存和延续了香港电影的生命。

二

1931 年初，黎北海成立“香港影片公司”，拍摄了香港影片的第一部大制作《左慈戏曹》，这也是香港大罢工后出品的首部大制作，结束了为期近 5 年的香港影业中止期。自此至 1941 年 12 月因香港沦陷香港电影被迫进入第二个中止期之前，香港电影赢得了颇为宝贵的十多年成长发展的时间。

成长时期的香港电影，是与香港多家电影制片机构的相继成立并运行联系在一起的。1930 年 10 月 25 日，罗明佑和黎民伟等在香港成立“联华影业制片印刷公司”（第一任董事长为何东）。1931 年 3 月，在上海成立“联华上海分管理处”，后来将公司的管理处移往经济文化条件比较优越的上海，在香港成立“联华港厂”，并附设“联华演员养成所”，培训了一批著名的粤语片导演如黄岱，而该校的名导师关文清（著名导演）更造就了

^① 李少白：《影史榷略——电影历史及理论续集》，第 6 页，文化艺术出版社 2003 年版。

超级影星吴楚帆和黄曼梨。此后有“香港公司”(1931)、“中华制造声默片有限公司”(1932)、“海外联华声片有限公司”(1934)、“天一港厂”(上海天一影片公司分厂,1934)、“全球影片公司”(1934)、“南粤影片公司”(1934)、“香港大观影片公司”(1935)等五十余家影片公司相继成立并运行,在十多年间摄制影片五百多部,促进了香港电影的发展。

就香港电影技术而言,成长时期最显著的进展体现在“有声”与“有色”两个方面。1933年,香港第一部局部有声电影《良心》(黎北海导演)在港公映。黎北海创立的“中华制造声默影片有限公司”,又摄制了香港第一部有声电影《傻仔洞房》,开始了香港影业的有声片时代。同年,香港公映第一部粤语电影《白金龙》(粤剧名伶薛觉先改编自同名舞台剧并主演,与上海“天一影片公司”联合出品),引起轰动,在广州和南洋各地也大受欢迎。邵醉翁以《白金龙》的成功为契机,于1934年在香港成立“天一港厂”,专门拍摄粤语片,拓展香港和南洋各地的文化娱乐市场。由此,粤语片几乎成为香港电影最重要的独有片种。香港电影制片业的初期更是以方言性的粤语片为主导,至1937年共生产了157部粤语片。1938年,香港生产了第一部国语电影《貂蝉》(卜万苍编导,金山和顾兰君主演,上海“新华电影公司”出品,开拍于上海,完成于香港)。自此,香港一直维持着“粤语片”和“国语片”双语并存的独特制片体系。

香港电影的“有色”晚于“有声”。香港早期电影是默片,亦是黑白片。1906年,香港重庆戏院开始放映人工加色的影片。但直到1936年,香港公映第一部局部彩色电影《广州一妇人》(天一港厂出品),香港电影才可以说迎来了“有色片时代”。而香港真正的彩色电影,出现于1942年和1948年。1942年,香港大观影片公司在美国成立分厂,制作了香港出产的第一部16毫米彩色粤语片《金粉霓裳》。1948年,大观影片公司出产了香港第一部35毫米彩色粤语故事片《蝴蝶夫人》。

成长时期的香港电影，在价值取向上是多向性的。其一，承续并发展香港电影“影以载道”的传统，关注现实，导人向善。《铁骨兰心》（梁少坡编剧，关文清导演，石友宇、马洁贞主演）、《人海泪痕》（张瑛、黄曼梨主演）、《强盗孝子》（吴楚帆等主演）、《难兄》（赵树燊导演，吴楚帆、黎灼灼主演，获“中国电影教育协会”名誉奖第一名）等都是具有这类价值取向的作品。伦理片《难兄》（又名《难兄难弟》，1934）叙述一个男孩受继母虐待，离家出走，被富人收养，由此得到受教育的机会，苦学成为名医（并获得博士学位）；在继母病危时，不记前仇，为其治病，终使全家团聚，从中透露出中国传统的“原人伦”的道德诉求。

其二，香港电影在本时期所载的“道”，最突出的就是基于民族感情的爱国主义精神。1937年，中国爆发抗日战争。香港因为是英国殖民地，在日军于1941年攻陷香港之前尚未卷入战争之中。但基于民族感情，香港电影界拍摄了大量的抗日爱国电影。邝山笑、林坤山等人发起成立“华南电影界赈灾会”，组织拍摄《生命线》、《女战士》、《血肉长城》、《大义灭亲》、《战云情泪》等抗战片。1937年11月上海沦陷后，内地文化人蔡楚生、司徒慧敏等大批南下，与香港电影人一道，既拍摄了《血溅宝山城》、《游击进行曲》等粤语抗战片，又拍摄了《前程万里》、《孤岛天堂》等国语抗战片。在这些抗战影片中，关文清导演、吴楚帆主演的《生命线》，是香港第一部有声国防电影，叙述一位工程师克服难以想象的困难，在祖国建成一条铁路。这部影片在港、穗、沪等地公映时，引起轰动，其主题曲《不堪重睹旧征袍》，成为当时的流行曲。最具代表性的抗战电影是《最后关头》（1938），这部影片由香港电影人苏怡、高梨痕、陈皮、赵树燊等义务联合拍摄，叙述一群大学生开展抗日救亡活动，团结各界人士，走上战场，抗击日本侵略者。这部影片在当时产生了很大影响。

其三，出于商业目的的娱乐性依然为香港电影所注重。不

论是由粤剧改编和民间故事改编的影片,还是古装爱情片,其中有不少是低级庸俗的媚俗影片。譬如,1938年改编自民间故事的《金叶菊》,叙述林梦仙拒绝奸人迫婚,其全家因此被害,最后她与丈夫之妾一同守节,抚养孤儿。显然,这部影片的伦理道德观念具有浓厚的封建色彩。此片公映时,受到香港公众的欢迎,这不仅显示出当时香港下层民众观念的传统与保守,而且显现出影片的媚俗。针对“迷信”、“落后”、“色情”等“坏电影”,1935年香港华侨教育会(许地山等倡导)发起香港第一次“电影清洁运动”;1938年,罗明佑、黎民伟、何明华(宗教人士)等发起香港第二次“电影清洁运动”,试图藉此促进香港电影的健康发展。

成长时期的香港电影,其类型逐渐丰富起来,出现了国防片(如赵树燊导演的《肉搏》、《四十八小时》)、抗战片(如《白云故乡》,夏衍编剧,司徒慧敏导演,卢敦、凤子、黎灼灼主演,大地影业公司出品;《民族的吼声》,汤晓丹编导,大观影片公司出品)、侦探片(如《夜半钟声》,曹学愚编剧,关文清导演,吴楚帆和黄曼梨主演)、历史片(如《岳飞》,吴楚帆主演;《洪承畴》,马师曾主演)、武侠片(如粤语片《胡惠乾打机房》,洪仲豪导演,中南公司出品)、鬼怪片(如1939年间受西方恐怖片影响,兴起拍鬼怪片潮流)、民间故事片(如《斩龙遇仙记》,卢敦导演、张瑛和白燕主演)、动画片(如《老笨狗饿肚记》,中国卡通社1941年出品)等。其中,一些类型并未形成类型电影,时过境迁便影踪不现;一些类型逐渐形成类型电影,长盛不衰,如武侠片等。

成长中的香港电影因抗日战争而再度中止。1941年12月,香港被日军攻陷,开始了3年8个月的沦陷时期。香港电影人拒绝为日本拍片,他们一部分北上内地参加抗战,一部分转赴南洋或改业从商。香港沦陷期间,除日本人于1942年拍摄过一部剧情片《香港攻略战》和一些新闻纪录片之外,香港电影制片业全面停顿。直到1946年末,香港才恢复电影制作活动。这

段长达五年的时间，就是香港电影史上的第二个中止期。

三

1945年末至1949年是香港电影的复苏时期。1945年末，香港的“联艺”、“华声”、“联声”等电影公司相继复业，但由于一些有影响的电影工作者（如关文清、吴楚帆、白燕等）还在外地，“南洋片场”和“大观片场”等电影制片场地在战争中被破坏成一片废墟，制片器材亦很短缺，香港电影业因此直至1946年才真正开始复苏。1946年，香港战后第一间电影制片公司“中华影业公司”成立，推出创业作《芦花翻白燕子飞》。其后，“永华影片公司”和“永华制片厂”（1947，创办人李祖永）、“南国影业公司”（1948，创办人袁耀鸿等）、“大光明影片公司”（1948，创办人顾而乙等）、“长城影片公司”（1949，创办人张善琨）等颇具影响力的制片机构相继在港成立。香港战后拍摄的第一部粤语片是《郎归晚》（1947年初公映），此后拍摄了《珠江泪》、《此恨绵绵无绝期》、《满江红》、《几家欢乐几家愁》等四百多部粤语片。香港战后拍摄的第一部国语片是《情焰》，此后国语片迅速发展起来，拍摄了《国魂》、《清官秘史》、《荡妇心》、《野火春风》、《火葬》、《春雷》、《山河泪》、《血染海棠红》、《一代妖姬》、《花街》等七十多部国语片。

香港电影在短时间内即得以复苏，并逐渐成为世界上电影出品最多的地区之一，其原因是多方面的，而以上海等地的电影人再度大规模南下香港最为重要。20世纪40年代末，随着中国大陆时局的风云变幻，著名电影人如张善琨、李祖永、朱石麟、阳翰笙、史东山、蔡楚生、欧阳予倩、周璇、汤晓丹、严俊、张骏祥、柯灵、白杨、舒绣文、张瑞芳、王为一等陆续来到香港。他们带来的人才、资金、技术和艺术，不仅使香港电影在战后得以迅速恢复，而且奠定了香港电影业的兴盛基础。如有论者所说：“中国电影界精英的两度南下，对香港电影业产生了相当深

远的影响(如为国语片在香港开风气之先等),以致香港电影业发展到今日红火的境地,人们还可从中窥见‘上海的影子’”^①。

复苏时期的香港电影,就题材内容而言,主要有三个方面。其一,反映战时生活,如《同病不相怜》叙述沦陷区上海的一座公寓楼里市民间勾心斗角、尔虞我诈的灰暗生活。其二,批判现实社会,有对有产阶级奢侈淫逸和封建流氓势力为非作歹的揭露,如《春城花落》、《火葬》等;有对都市平民和贫民的苦难生活的描述,如《珠江泪》(叙述珠江岸边一对患难夫妻悲欢离合的苦难生活)、《此恨绵绵无绝期》(叙述一个小职员家庭的贫困和分化)、《满江红》(叙述一个中学老教师在社会压迫下的苦闷、挣扎和矛盾);有对下层劳动者的反抗斗争和报仇雪恨的歌颂,如《火葬》、《海葬》等。其三,叙写历史风云与宫闱秘史,如《清宫秘史》等。同时期,由于香港社会动荡不安,一些制片商为了牟取暴利,拍摄了相当数量的充满凶杀、恐怖、荒诞、色情的低劣影片。对此,苏怡、吴楚帆等知名电影工作者于1949年发起了香港电影史上第三个影响深远的“电影清洁运动”。同年4月8日,香港百多位粤语电影人又发表了《让光荣与粤片同在,耻辱与粤片绝缘》的声明。这些“清洁”活动,促进了香港电影的品质改良,也使香港电影制作水平得到了提升。

复兴时期的香港电影,在宽松的制片环境下,既有的电影类型得到发展,各种新的电影类型也不断涌现。武侠片依然是本时期最重要的类型,有改编自武侠小说的,如《七剑十三侠》;有取材于广东民间传奇故事的,如“黄飞鸿电影”系列。香港自1949年出产第一部黄飞鸿电影《黄飞鸿鞭风灭烛》(胡鹏导演)后,至今已逾100部,是世界上最长寿的电影片集。此外,有戏曲片(如粤剧片《七月落薇花》)、言情片(如改编自天空小说的《梦断残宵》)、木偶片(如1948年香港出产的第一部木偶片《大

① 夏春平:《香港文化色彩》,第84页,龙门书局1997年版。

树王子》)等类型。

四

20世纪40年代末至60年代中期,是香港电影的“繁荣时期”。从1949年底到1966年的十六七年间,香港共拍摄了四千多部影片,平均每年二百多部,最多的1961年为300部^①。就数量而言,仅次于美国、日本和印度,位列世界第四。不仅是数量多,而且制片机构多、电影人才多、影片语种多、电影类型多、电影题材多,再加上政治倾向与文化态度的复杂多样,香港电影由此呈现出百家兴起、百花齐放的蓬勃景观。

20世纪40年代末至50年代初,“华资的积累,及内地一些城市私人资本转移到港,奠定了香港制造业的基础”^②。20世纪50年代后半期,香港的主导工业由港口贸易转变为制造业,香港也逐渐发展为现代工业化都市。随着经济的发展,香港电影迎来自身发展的黄金时期。其最突出的表征之一,就是香港电影制作机构林立,电影工业模式因之渐趋成熟。据统计,在“长城电影制片有限公司”、“凤凰影业公司”、“新联影业公司”、“中联电影企业有限公司”、“国际电影懋业有限公司”、“邵氏兄弟有限公司”等实力雄厚的电影公司之外,还有“龙马”、“华侨”、“光艺”、“岭光”、“红棉”、“鸿图”、“亚洲”、“新华”、“新新”等数百家实力不等的电影公司。这些电影公司,或出于政治目的,或出于商业动机,相互之间展开了激烈而严酷的竞争。这一时期的香港电影史,在某种意义上,就等同于它们之间此消彼长的竞争史。

在这些电影公司中,“长城电影制片有限公司”、“凤凰影业

① 所列数据采自蔡洪声著《香港电影80年》,参见蔡洪声等主编《香港电影80年》,第8页,北京广播学院出版社2000年版。

② 杨奇主编:《香港概论》,三联书店(香港)有限公司1993年版。

公司”和“新联影业公司”被视为左派公司，合称为“长风新”^①。与之相对，“新华影业公司”、“亚洲影业公司”和“永华影业公司”等被视为右派公司。香港电影界由此有了明确的“左派”与“右派”不同政治立场的区分。1957年，香港的部分电影人还组织了“港九电影戏剧事业自由总会”。不同政治倾向的电影所面向的市场是不一样的。自1949年后，香港与内地的联系出现了疏隔，香港电影逐渐丧失了大陆这个广大市场，很多影片都不能进入中国大陆放映，台湾于是逐渐成为国语电影的一个主要市场。但所有输入台湾上映的香港电影，必须是“自由总会”的会员出品，左派电影公司的影片被一律拒之于门外。“长风新”等左派电影公司则与大陆保持政治与经济上的合作关系，拍摄寓教于乐的电影，成为大陆向海外“发言”的重要通道。就政治色彩而言，20世纪50年代前半期，“左”、“右”两派的电影，其意识形态的对立颇为明显^②。之后，随着香港社会经济的发展，以商业电影为代表的中间力量不断扩大，香港电影中的政

① “长城电影制片有限公司”的前身是“长城影片公司”，成立于1950年，负责人为袁仰安。自成立至“文革”发生前的16年，拍摄了115部作品；“文革”至“银都”成立前15年，拍摄了42部作品，累计157部。“凤凰影业公司”是一家同人合作的电影公司，曾被称为“喜剧之家”，其前身是“龙马影业公司”，成立于1953年，其代表人物是朱石麟。前13年生产69部作品，后15年生产48部作品，累计117部。“新联影业公司”成立于1952年，以生产粤语电影为主，前14年制作78部作品，后15年制作26部，合共104部。“长城”和“凤凰”主要制作国语片，“新联”主要制作粤语片。这些左派电影公司在“文革”期间遭受冲击，1982年合并成立“银都机构”。参见周落霞、冯凌霄、余伦著《银都的成立及一些较有影响的作品》，张思涛主编《香港电影回顾》，第123页，中国电影出版社2000年版。

② 香港电影资料馆长黄爱玲说：“一九五六年，王元龙、胡晋康、张善琨等影人正式成立‘港九电影从业人员自由总会’，翌年改称‘港九电影戏剧事业自由总会’，所有电影若要在台湾发行，拍戏之前都要跟‘自由总会’登记，没有他们的证书，台湾方面不会通过，影片便不能在台湾发行。文革前，‘长、风、新’甚至部分中联的出品都可在大陆公映，据五、六十岁以上的国内朋友忆述，当年这些影片都相当卖座，甚至比国产片更受欢迎。这其中双方实际经济上的关系如何，我们局外人不得而知，宜作更深入的研究，但对‘长、风、新’而言，肯定是很重要的支持。然而，这个庞大的市场对‘非左派’系统的电影公司却早已关上了大门。在这种情况下，台湾市场便显得非常重要，除了‘长、风、新’等直属左派系统的影人外，其余大部分人都要参加‘自由总会’。”参见黄爱玲的《序言》，《理想年代——长城、凤凰的日子》，香港电影资料馆1997年版。

治意识形态色彩由此逐渐淡化。比较起来，以“长风新”所摄制的优秀现实主义影片的政治色彩较为鲜明，其成就与影响也最大。其中，“长城”拍摄了一系列反映社会现实的影片，如李萍倩导演的《说谎世界》(1950)、《门》(1951)、《白日梦》(1952)，岳枫导演的《狂风之夜》(1951)，陶秦导演的《一家春》(1951)、《女儿经》(1952)等影片。“凤凰”拍摄了不少反映香港中下层市民生活的影片，如朱石麟导演的《误佳期》(1951)、《一板之隔》(1952)、《中秋月》(1953)、《乔迁之喜》(1954)等影片，这些影片改变了战后香港电影那种以反映上海等内地几个大城市的市民生活为主要内容的现象，转而把镜头对准香港的现实问题，以当时香港市民生活实况为影片表现的主要内容。“新联”拍摄最多、影响最大的是社会和家庭伦理写实片，如李铁的《危楼春晓》(1953)、《火窟幽兰》(1960)，卢敦的《十号风球》(1959)，秦剑的《家家户户》(1954)，吴回的《败家仔》(1952)等影片。“长风新”等左派公司在争取内地市场的同时，积极拓展香港本土和南洋市场，出于特定的政治目的和业务发展的需要，必须顾及不同观众特别是海外侨胞的审美需求，努力在政治、教化和娱乐之间寻求平衡，摄制出更多重娱乐、重类型的影片。因此，“长风新”电影的现实主义与20世纪30年代的“左翼电影”和40年代后期的“进步电影”的现实主义创作方法颇为不同。

在这一时期的所有电影公司中，“邵氏兄弟”与“电懋”之间的竞争最激烈，对香港电影工业的影响也最大。1956年，陆运涛以其新加坡国泰机构为依托，将香港“国际”和其接管的“永华”合并，改组为“国际电影懋业有限公司”，以国语片的制作和发行为主业。陆运涛和其“电懋”的高层管理者都有留学欧美的经历，熟悉欧美影业。他们不仅借鉴好莱坞的“垂直整合”制片路线和计划运筹的管理模式，而且在影片创作上也追求“西化”。“电懋”的影片以时装文艺片为主，所叙故事多为现代都市的男女爱情、舞女生活、家庭恩怨等。“电懋”特别偏重于女

性题材,如《四千金》(1957)、《曼波女郎》(1957)、《空中小姐》(1959)、《香车美人》(1961)等。在这类都市题材的影片中,制作者们不仅模仿好莱坞的西式伦理剧,把剧情重点放在男女爱情及家庭战争上,而且让剧中人物的生活方式和情趣也尽可能地“西化”。譬如,人物的活动空间主要是西式客厅、卧室、洋行办公室及西式俱乐部等充满西方情趣的中产阶级生活场所,室内陈设也是西式的沙发、吧台等,男女主角的服饰是西式服装,其休闲方式是打网球、击剑、跳恰恰舞、弹钢琴及生日宴会等。此外,故事结构、剪接技巧乃至镜头运用也都受好莱坞影响。“电懋”的现代化制片体制、高素质的创作队伍、基于“永华”片场的一流场地设备、重商业而不忽视艺术和关注香港本土却又“西化”的电影叙事策略,使“电懋”成为香港实力雄厚的电影企业之一。1964年,陆运涛及其属下的高层人员赴台湾参加亚洲影展,因飞机失事而意外去世,“电懋”遭到致命打击。1965年,“电懋”改组为“国泰机构(香港)有限公司”,仍维持国语片的制作,但在市场竞争上已不是“邵氏”的对手。

陆运涛成功登陆香港,促使老竞争对手邵逸夫也紧随其后来到香港,于1957年成立“邵氏兄弟(香港)有限公司”。“邵氏兄弟”收回委托“邵氏父子”的制片权,继续以拍摄国语片为主业。在清水湾新建“邵氏影城”,为其制片业提供了更加完备的技术设施。又大力网罗和培养艺术与技术人才,推行现代化管理制度和大厂制片体制。这些使“邵氏兄弟”迅速发展为雄视香港和东南亚的电影王国。由此,20世纪50、60年代的香港国语制片界出现了“电懋”与“邵氏”双雄对峙的竞争局面。这一时期的“邵氏兄弟”电影,以时装文艺片和黄梅调影片为主。“邵氏兄弟”的时装文艺片,或改编自当时最为流行的文艺小说,或重拍自旧上海或欧美的卖座商业片,在人物类型、情节模式等方面进行更为商业化的包装,形成通俗言情的风格。“邵氏兄弟”的黄梅调影片是受内地黄梅戏电影《天仙配》启示而开

始大量制作的。1957年，内地黄梅戏电影《天仙配》在港公映引起轰动，黄梅调音乐出人意外地得到香港观众的喜爱。邵逸夫于是重用导演李翰祥拍摄了多部古装题材的黄梅调电影。李翰祥堪称为这一时期的“大师级导演”，其匠心独运的导演风格有绚烂雕琢与朴实淳厚的两面。他特别醉心于古代生活和古代文化，创造出了适于表现中国风味和民间故事的片种“黄梅调电影”，拍摄了《貂蝉》(1958)、《江山美人》(1959)、《梁山伯与祝英台》(1963)等名重一时的影片。为了赢得更多观众的青睐，“邵氏兄弟”的黄梅调电影对传统黄梅戏进行了改良，使其具有时尚性和现代性。如加重上海式时代曲唱腔，特别是女主角的清唱段落，这种唱腔“细腻地将歌词意境与剧中人物的心情透过音乐的跌宕起伏传达出来；它讲究的是一种风韵、一种气质、一种古典印象，一种不强调时间性、地域性而重剧中人感情、心理活动、关注戏剧环境氛围的美感呈现”^①，从而营造出温情的“中国梦”，以此慰藉与中国内地疏隔的台港及漂泊海外的华人的故国之思。

新马资金支持的“邵氏兄弟”与“电懋”两大电影公司的激烈竞争，虽然闹得“双胞胎”影片接连不断，成为香港影坛一大奇观，但使香港国语片的摄制技术和艺术获得了长足的进步，发展出了黄梅调影片、歌舞片等电影类型，拓展了新加坡、印尼、马来西亚和台湾等市场。即如有论者所言，“邵氏兄弟”与“电懋”之间的商业性竞争，是“这一时期香港电影工业‘变奏’中的‘主旋律’，建构了50、60年代香港电影工业新的格局”^②。

就影片的语种而言，这一时期的香港电影工业摄制了粤语、国语、厦语和潮语等多个语种的影片。其中，厦语片（如《儿

① 陈炜智：《丝竹中国·古典印象——邵氏黄梅调电影初探》，载黄爱玲编《邵氏电影初探》，第54页，香港电影资料馆2003年版。

② 赵卫防：《五六十年代竞争格局中的香港国语电影工业》，《当代电影》2006年第4期。

女情深》)和潮语片(如《王金龙》)是分别于1950年与1955年出现在香港的新品种。就数量而言,繁荣时期的香港电影仍以粤语片占大多数。著名的粤语制片公司有“中联”、“新联”、“华侨”、“光艺”、“岭光”、“红棉”等。由于战后香港社会还未完全复原,加上大量难民涌入,造成不少严重社会问题。此时的粤语片为了迎合普罗大众,为市民提供廉价娱乐,推出不少粗糙滥造的影片,这些影片被称为“七日鲜”,即一个星期便能拍完的烂片。但也有不少严肃认真之作,如“中联”的《家》、《春》、《秋》、《紫薇园的秋天》、《危楼春晓》、《父母心》、《苦海明灯》、《爱》等都是寓教于乐的文艺片,兼具思想性和娱乐性。

这个时期的香港电影不仅影片产量惊人,而且类型众多,有历史传奇、戏曲片、武侠片、喜剧片、文艺片、伦理片等,可谓百花齐放。随着社会日趋繁荣和西化,出现了以经纪、白领及工厂女工为题材的都市喜剧、模仿西方间谍片的侦探动作片等。在影片类型不断发展与丰富的同时,香港电影在技术上也有了新发展。1953年出现了“立体电影”和“宽银幕电影”,二者的创始人和导演都是赵树燊。首部立体电影《玉女情仇》(1953)由“丽儿影片公司”出品,首部宽银幕电影《新玉堂春》(1953)由“大观影片公司”出品,首部彩色宽银幕电影《千娇百媚》(1960)由邵氏公司出品。同年,出品了首部粤语彩色宽银幕电影《大富之家》,成为当年粤语片卖座冠军。香港电影从此竞相走向彩色片摄制的豪华制作路线,但以宽银幕影片作为主流则直至60年代末期才实现。

有论者提出,“五六十年代的香港电影虽然在数量上呈现出了激增的繁荣局面,但并不是一种创新层面的深层次繁荣,其在文化和电影语言上更多地是对1949年之前中国电影商业层面的延续。这种商业延续性不仅体现在作为这一时期主流的现实题材影片方面,还表现于旧武侠片、戏曲艺术片等其他类型片上。由于文化和语言的延续和固守,这一时期的香港还

没有形成具有鲜明本土特色的电影。”^①这是颇有见地的一家之言。

五

1967年到1978年，是香港电影发展的“转型时期”。这一时期的香港电影开始脱离过去的社会写实传统，曾经一度蔚为电影主流的家庭伦理片及社会问题片逐渐没落，以娱乐为目的的各种类型电影渐趋繁盛。其中，武侠片和喜剧片两大类型跃升成为香港电影制作主流，并将这种趋势一直延续至20世纪80年代。香港电影的如此转型，首先是受香港“社会转型”的影响。20世纪60年代的香港已从中西新旧参半的转口贸易港，发展成具有独立实力的工商业大城市，至20世纪70年代中期进入空前繁荣，市民生活水平大幅度提高，对电影提出了新的要求。其次是受香港“战后婴儿潮”的影响。战后出生的一代，已成为香港人口中最具活力的一族，他们以香港为“家”，接受西式教育，认同西方的价值观念，既有的香港电影类型和题材已无法满足他们的口味。为此，强调年轻人享受青春及时行乐的影片日渐增多，负载传统道德观念主题的影片日益减少，有不少影片（如青春歌舞片）有鲜明的欧美电影色彩。再次是受大陆“文化大革命”的影响。1966年中国大陆开始的“文革”，导致了香港社会1967年的动乱，使曾经在香港电影创作中有重要影响的“长城”、“凤凰”和“新联”等左派公司大幅度减产乃至停产，影响力因此被大大削弱。这个时期的香港电影制片机构，主要有“邵氏兄弟”、“嘉禾”、“第一”、“国泰”、“许氏”、“思远”、“恒生”、“罗维”和“大荣”等公司。其中，“邵氏兄弟”与“嘉禾”的实力最为雄厚，相互间的竞争也激烈。如有论者所说，这个时

^① 赵卫防：《文化和镜语的商业性延续》，《当代电影》2004年第4期。

期的“香港电影史几乎等同为‘邵氏’与‘嘉禾’的竞争故事”^①。

“邵氏”在黄梅调电影走下坡路的时候,提出“彩色武侠新攻略”,全力发展“新派武侠片”。有论者以徐增宏执导的《江湖奇侠》(1965,改编自20世纪30年代的武侠片《火烧红莲寺》)为“邵氏”的首部新派武侠片,也有论者以张彻执导的《虎侠歼仇》(1964)为起点。张彻是把“动作片从世界最坏拍到世界最好”的人^②,他执导的《独臂刀》(1966)等影片,贯彻其“阳刚”美学,轰动一时。胡金铨执导的《大醉侠》(1965)、《龙门客栈》(1967)、《侠女》(1970)等影片,屡开武侠电影新风,把武侠片提升至唯美艺术境界,并因此屡获大奖。与张彻、胡金铨不同,楚原执导的《龙沐香》(1970)、《爱奴》(1972)、《流星·蝴蝶·剑》(1976)等“后新派武侠片”,多改编自古龙小说,唯美瑰丽,奇情浪漫。“凤凰”和“长城”等左派电影公司也参与到新派武侠片的制作潮中。“凤凰”公司出品的《金鹰》(1964,陈静波导演)是香港第一部票房收入超过100万港元的故事片。“长城”的张鑫炎与傅奇联合执导了《云海玉弓缘》(1966),成为新派武侠电影的创世者之一。新派武侠片的经典之作,一改老派武侠片的故事粗疏、拍法呆板和制作简陋,开始注重运用视听语言手段包装动作,以精细的技巧制造电影动感,成为这个时期香港电影创作的重要类型。

20世纪60年代末开始,新派武侠片的主要叙述对象在古代的刀剑武侠之外,出现了近代的拳脚武师,并逐渐演变成“拳脚功夫片”。张曾泽的《路客与刀客》(1969)以拳脚搏击为主,开“拳脚功夫片”的先河。王羽的《龙虎斗》(1969)紧随其后,进一步推动拳脚功夫片潮流。张彻的《报仇》(1970)和罗维的《唐山大兄》(1971)等是最早且最有影响的代表作。其中,“嘉禾”出品

① 夏春平:《香港文化色彩》,第108页,龙门书局1997年版。

② 同上,第112页。

的《唐山大兄》由李小龙主演。李小龙藉此片一鸣惊人，很快成为全球最受欢迎的功夫明星。“嘉禾”亦藉此迅速崛起，与“邵氏”分庭抗礼。

20世纪70年代中后期，香港武侠电影出现了新片种“功夫喜剧”。麦嘉导演的《一支光棍走天涯》(1975)和《老虎田鸡》(1978)、洪金宝自导自演的《三德和尚与舂米六》(1977)、袁和平导演的《蛇形刁手》和《醉拳》(1978)等都是这类有影响的影片。其中，成龙主演的《蛇形刁手》和《醉拳》，将功夫和喜剧结合在一起，人物形象生动、活泼、幽默，其谐趣功夫和杂技身手极为出色，堪称经典之作。

这个时期能与武侠片抗衡的片种，是许冠文、许冠杰、许冠英兄弟创作的喜剧片。在台湾创办“国联”失利的导演李翰祥于1972年重投“邵氏”，发掘年轻的电视喜剧演员许冠文主演电影《大军阀》，使他一炮而红。许冠文转投“嘉禾”，自任导演，与其弟许冠杰合演反映港人好赌心态的喜剧《鬼马双星》(1974)，成为当年最卖座电影，掀起70年代香港喜剧片潮流。许氏兄弟自此成为香港最受欢迎的喜剧巨星。他们合作主演的系列喜剧《天才与白痴》、《半斤八两》、《卖身契》等，累创票房奇迹，亦成为反映香港商业文化的代表性作品。楚原执导的讽刺喜剧《七十二家房客》(1973)，获得艺术与商业的双重成功，使日渐衰落且于1971年3月开始停产的粤语片在香港重新受到欢迎和重视，是这个时期香港喜剧片的重要收获。

在武侠片和喜剧片之外，警匪片(如梁普智、萧芳芳的《跳灰》)、黑帮片(如桂治洪的《大哥成》)、色情片(如《舢板》)等类型电影相继发展。尽管这些影片中有相当数量的作品粗制滥造、趣味低俗，但在香港步入“电视时代”之后，香港电影却因此而未受打击，并且不断发展，也促成了此后香港电影创作的多元化格局。

六

1979年至1997年是香港电影的“多元时期”，亦有论者称为“新港产片阶段”^①。这个阶段的电影制片机构，主要有“邵氏兄弟”（1986年起基本停止大规模制片工作）、“嘉禾”、“银都机构”、“新艺城”、“金公主”、“永盛”、“电影工作室”、“思远”、“王晶”、“新昆仑”、“麦当雄”、“最佳拍档”等公司。自20世纪70年代开始，大公司片厂制式微，邹文怀主理的“嘉禾”取代“邵氏”，力推独立制作。20世纪80年代，随着“新艺城”（麦嘉、石天和黄百鸣三人合组）公司的兴起，十数家独立制片公司相继成立，独立制片人制度于是成为香港电影的主流生产模式，并延续至今。片厂制、独立制片人制、“明星制”和“院线制”等都为香港电影的发展起到了积极的作用，也留下了这样那样的隐忧。

“新港产片”阶段被香港电影界人士称为“黄金十年”，也是香港类型电影最成熟的时期。“新港产片”是与“港产片”即转型期的香港影片相对而言的。其所“新”之处是多方面的，而以对“香港身份”的寻求和“香港意识”的表现最为突出。这与香港社会的发展、人口结构的变化和主权归属的焦虑等因素有关。香港经济经过20世纪50年代末至60年代大幅度增长，到70、80年代持续发展，法制更加完善，自由度也更高。二战后的“婴儿潮”一代已经长大并逐渐成为香港社会的中坚力量，他们已基本从父辈的籍贯意识中摆脱出来，没有“还乡”意识，更关注自己成长的这个城市。更年轻的一代，不仅受殖民主义教育，而且是与香港这个殖民城市同步成长的，城与人之间更是具有某种同质关系。而中英就香港问题所进行的谈判，使文化身份的认同再次变成了令港人疑虑的问题。“新港产片及其作者们是寻求香港身份、表现香港意识最强的一代。从寻求身

^① 列孚：《地理文化·文化密码·类型电影》，《电影艺术》2006年第2期。

份，到发现身份，以至到中英就香港问题进行谈判的大背景下，身份意识逐渐增强。新一代影人重拾起来的语言——粤语，与之前的国语片时期、华南电影时期的粤语片已有所区别。需要强调的是，这时的新港产片是在全新语境下成长起来并以独特文化身份‘发言’的电影。”^①

20世纪70年代末80年代初出现的香港电影“新浪潮”宣布了“新港产片”的来临。毫无疑问，兴起于20世纪70年代末的“新浪潮”运动是香港电影发展史上极为重要的一页，香港电影由此使进入新的历史里程。被视为“新浪潮”的新一代导演严浩、许鞍华、徐克、方育平、章国明、谭家明、于仁泰、余允抗、麦当雄、梁普志、冼杞然、刘成汉、蔡继光、翁维铨、黄志强、唐基明等，分别拍摄了《茄喱啡》、《疯劫》、《蝶变》、《父子情》、《点指兵兵》、《名剑》、《墙内墙外》、《师爸》、《山狗》、《靓妹仔》、《省港旗兵》、《跳灰》、《冤家》、《欲火焚琴》、《喝彩》、《行规》、《舞厅》、《杀出西营盘》等在电影语言、影像处理和结构设置上迥异于传统审美观念的颇具“个性”的新影片。这些“新浪潮”的导演们虽然没有什么共同的组织，也没有共同的艺术纲领，但大都留学过西方，了解和掌握了世界上先进的电影观念与电影技术，又有在电视台工作的经验，形成了一些共同的特点。首先，在创作思想上，他们大都强调突出自己的“个性”，将自己的电影艺术理念与电视制作经验融入电影创作中，流露出强烈的个人美学风格与价值取向。这颇似20世纪60年代法国的“新浪潮”电影，并因此而得名。其次，在影片内容上，他们藉整部影片或影片中某些刻意营造的画面来传达自己的主观意识，从特定的角度，或表现人与人之间的相互沟通和理解，或宣泄自己或同代人在社会压抑中的愤懑，或表现对非人性乃至反人性的抗争。不论何种角度，都或隐或显地传达出创作者对于都市压抑的沉

^① 列孚：《地理文化·文化密码·类型电影》，《电影艺术》2006年第2期。

重感喟。再次,在拍摄技巧上,他们也都进行了颇具“个性”的探索,不少影片在摄影构图、色彩调配、自然光的运用、剪接技巧等方面,几与同时期欧美电影同步。他们所醉心的并非题材或故事情节的“写实性”,而是把重心放回电影内涵与故事本身,用现代电影艺术技巧去创造“外在真实的表象”,由此造成既朴实平和又真实、鲜明、大胆的具有冲击力的视觉效果。“新浪潮”导演们虽然没有统一的美学取向与电影哲学,但对“电影不单是商品”的理念则是一致的。他们执着于电影的艺术与社会意义,展现导演的思想意念、美学风格与价值取向,“作者论”由此成为香港影坛当时流行的观点,“电影是导演的作品”这种观念也因此逐渐建立起来。

香港“新浪潮”电影运动的时间不长,至20世纪80年代中期即宣告结束,这是香港电影工业化和商业化的结果。“新浪潮”的导演们虽然努力探讨不同电影类型的风格,寻找香港电影艺术的前行之路,然而在一切均是商品的社会中,他们不得不考虑电影的商业利益,在票房的压力下只能妥协让步,最终被淹没在商业主流电影的浪潮中。“新浪潮”虽然平息了,但它对香港电影的发展产生了巨大影响。首先,“新浪潮”电影使许多导演在电影艺术观念上发生了转变,造就一大批后来成为香港电影主力军的新锐青年导演;其次,丰富了香港现行的电影机制,促进了香港电影多元化创作格局的形成;再次,电影新技术的引入和前卫制作技巧的运用,使香港电影的整体素质大为提高,加速了香港电影的现代化。

在“新浪潮”电影涌动的同时,“长城”、“凤凰”、“新联”等左派电影公司在大陆“文革”结束后再度恢复运行,对香港电影的影响也越来越深广。1982年,“长风新”等左派电影公司合并成立“银都机构有限公司”,坚持导人向上、导人向善、导人爱国和不拍暴力与色情影片的宗旨,拍摄了不少有影响的文艺伦理片、喜剧片、武侠功夫片、戏曲片、纪录片、民间故事片、爱情

片、惊险侦探片和儿童片等。他们制作的《少林寺》、《少林小子》、《南北少林》三部“少林英雄曲”，把功夫片推向了一个崭新的境界，轰动香港和内地，打进了国际电影市场，被称为“新型功夫电影”。在“凤凰”拍摄的诸多影片中，杜琪峰导演的《碧水寒与夺命金》首先重返中国大陆拍摄外景，开启了港片赴大陆拍摄外景的新风潮。港片对大陆的兴趣所在，是大陆对外长期封闭而刚刚开放的珍贵文物与河山美景，如李翰祥赴故宫拍摄实景的清装宫闱片《火烧圆明园》和《垂帘听政》，在1983年公映时即大受欢迎。

“九七问题”及随之产生的“九七焦虑”是影响本时期香港电影发展的又一个重要因素。1982年9月，英国首相撒切尔夫人前往中国大陆就香港前途问题谈判；1984年，“中英联合声明”发表，确定香港的主权将于1997年交还中国政府。从此，香港居民人心浮动，普遍对前途感到不安。在“九七焦虑”的驱使下，香港出现了自1967年暴动以来最大的移民热潮。对此，敏感的香港电影界作出了各自不同的反应。余慕云曾言：“中英联合声明发表后，香港过渡时期的新形势为爱国电影事业开辟了广阔的前景。‘银都机构’正在对下属的各个类型的电影企业进行改革和调整，将充分地利用自己雄厚的基础和有利的条件继续多元化的拍片，进一步促进香港的稳定和繁荣，为1997年香港主权的回归发挥积极作用。”^①显然，这只是“银都机构”的积极回应。问题并不如此简单，“九七问题”与香港电影的关系，“九七焦虑”这种大众心态在香港电影中的表现，都颇为复杂，尤以以下几点最为突出。

首先，陆续出现了一些直接反映“九七焦虑”的政治电影和移民电影。如许鞍华导演的《投奔怒海》(1982)，是一部反映越

^① 容平夫：《“银都”鸿雁的心声——访香港文化名人余慕云先生》，《电影评介》1995年第1期。

南“解放后”难民问题的非主流电影,在香港公映时却大受欢迎。之所以如此,就是因为这部电影推出的时间是在中英谈判“九七问题”期间,它使港人从中看到了自己所面临的现实政治处境。如有论者所言:“海外华人的边缘处境,在此片更有明显的政治性披露。《投奔怒海》中虽然没有一个是华人,但那是为华人而拍,是站在香港华人的边缘立场上,这是不必争论的了。”^①《家在香港》、《我爱太空人》(1988,罗卓瑶导演)等影片,也都直接探讨“九七问题”引起的移民潮。即使是在那些以商业为主要目的的影片中,政治因素所占的分量也越来越重。

其次,陆续出现了一些探讨“回归心态”和反省“香港人”与“大陆人”关系的电影。如严浩导演的《似水流年》(1984),影片以朱珊珊从香港回大陆故乡探亲为线索,反映出游子情愫、祭祖伤感和对故乡陌生而又留恋的复杂心态。随着大陆人赴港工作和探亲者日多,香港出现了“阿灿”、“表叔”、“表姐”等称呼大陆人的特有名词,港片中也逐渐出现了以大陆人为主角的电影,且这类影片数量越来越多。其中,以《公子多情》(1988,周润发主演)等影片最具代表性。

再次,陆续出现了一批具有浓郁怀旧情绪的电影。随着1997年和世纪末的临近,漂泊已久的香港开始“寻找来时路”,怀旧情绪也就在香港这座“浮城”的上空飘荡起来。有意味的是,香港电影中的怀旧情绪逐渐回归到20世纪30、40年代的上海,表现得最出色的就是徐克和关锦鹏的电影。或许香港只有回到过去,才能实现自我认同。而骨子里就与香港相通且气质上又如此吻合的上海,也就成了香港电影“还乡”的“桥梁”与历史回眸的“斜塔”。沪港“双城故事”的讲述方式主要有三种,其一是讲述旧上海的故事,如《上海之夜》(1985,徐克导演)、《红玫瑰与白玫瑰》(1994,关锦鹏导演)、《半生缘》(1996,许鞍华导演)

① 石琪:《香港电影新浪潮》,第48页,复旦大学出版社2006年版。

等；其二是讲述沪港两地故事，如《倾城之恋》（1984，许鞍华导演）、《阮玲玉》（1991，关锦鹏导演）等；其三是表面上讲述香港的故事，而实则处处隐现着上海的影子，如《阿飞正传》（1990，王家卫）、《胭脂扣》（1987，关锦鹏导演）等。这些电影藉男女主人公之间的生死恋情或亲情，营造梦幻般的海派情调，传达浓郁的香港情怀以及与之相伴的老上海情结。

还要提到的是香港电影中的古装武侠片、“警匪片”、“英雄片”（黑帮片）、“灵幻片”、“赌片”、“无厘头电影”、喜剧片等在本时期的兴起或盛行，亦与香港“九七问题”及其所带来的“末世色彩”有关。其一，各类动作片是本时期香港电影的主流。张鑫炎导演的《少林寺》（1982）、徐克导演的《笑傲江湖》（1990）和《黄飞鸿》（1991）等系列电影，使曾经沉寂一时的古装武侠片再度风行。成龙自编自导的《警察故事》（1985）、吴宇森导演的《英雄本色》（1986）等系列影片，使以执法者为主流的“警匪片”和以黑社会分子为主角的“英雄片”（黑帮片）等现代枪战片极一时之盛。其二，各类喜剧片亦是本时期香港电影的主流。在成龙、许冠文（如《摩登保镖》）、麦嘉（如《女皇密令》）等人的功夫喜剧之外，社会生活喜剧是其主要品种。张坚庭导演的《表错七日情》（1983）被视为温馨生活喜剧片的开山作，杜琪峰的《八星报喜》（1988）、高志森的《鸡同鸭讲》、陈嘉上的《小男人周记》等影片，都有浓郁的香港中产阶级的生活情调。“新艺城”出品的喜剧片有《滑稽时代》等不少有意义的成功之作，但追求感官刺激，胡闹、疯狂、粗鲁、低级的喜剧片亦不在少数。其三，“灵幻片”（亦称鬼怪灵异片）是本时期香港电影的第三热门影片类型。许鞍华导演的《撞到正》（1980）被视为本时期鬼怪片的开山之作。洪金宝的《鬼吓鬼》（1980）、刘观伟的《僵尸先生》（1985）、程小东的《倩女幽魂》（1987）等都是颇有影响的鬼怪片。这类影片的风行，亦是香港社会矛盾与民众焦虑心理的曲折反映和变相释放。其四，“赌片”兴起。1989年，王晶导演的《至尊

无上》票房甚佳,引发香港影坛的“赌片”风。其后的《赌神》、《赌侠》和《赢钱专家》等,都是这几年香港影坛最卖座的电影之一。其五,“无厘头电影”蔚为主流。周星驰主演的《一本漫画走天涯》(1990)、《逃学威龙》(1991)、《审死官》(1992)、《唐伯虎点秋香》(1993)等影片在香港影坛上掀起了“无厘头电影”的新风潮。风靡一时的“无厘头电影”作为20世纪90年代香港后现代文化的一脉,不能不折射出香港人集体无意识的特殊心理。

在主流商业影片之外,本时期美学追求与价值取向不同的文艺片有着不容忽视的电影史意义。方育平的《半边人》(1982)、张婉婷的《非法移民》(1985)、刘国昌的《童党》(1988)、严浩的《滚滚红尘》(1990)、张之亮的《笼民》(1992)等写实片,以深挚的人文情怀叙述底层社会的生存境况与生命悲情。方育平的《父子情》(1981)、吴思远的《法外情》(1985)、黄泰来的《法内情》、罗启锐的《七小福》(1988)等伦理片,在法理、伦理或二者之间的巨大张力中,反映出香港社会和家庭伦理关系的变化。尔冬升的《新不了情》(1983)、张艾嘉的《最爱》(1986)、张婉婷的《秋天的童话》(1986)等爱情片,以各自不同的电影语言抒写天地间有情人的生离死别。关锦鹏的《胭脂扣》(1987)、罗卓瑶的《潘金莲之前世今生》(1990)、许鞍华的《女人四十》(1994)等影片,从女性角度抒写女性意识及其生命感触。王家卫的《旺角卡门》(1988)、《阿飞正传》(1990)、《重庆森林》(1994)、《东邪西毒》(1994)、《堕落天使》(1995)等“作家电影”,以其独特的“香港经验”进行寓言式书写,其影像、人物、细节、叙事等都是符号式的象征和隐喻。香港曾有“要王家卫还是要王晶”的争论,这只不过是商业社会对个人化创作的反应,文艺片与商业片各有存在的价值,是不能或此或彼的。而事实上,香港文艺片总是艰难地生长在商业市道的夹缝中。

七

1997 年至今是香港电影的“新时期”^①，亦有论者称其为“后港产片阶段”^②。1997 年，香港回归中国，香港特别行政区成立。随后两三年，香港遭到亚洲金融风暴袭击，经济大滑坡，香港电影业亦因此遭受冲击。随着台湾、东南亚和香港本埠的电影市场萎缩、盗版猖獗、水货泛滥和人才外流，香港电影的制作业务自 1994 年开始便大量减产，卖座普遍低迷，至 1998 年陷入战后最严重的低潮状态。为此，一向对香港电影采取积极不干预政策的香港特区政府与中央政府在“一国两制”的框架下，采取了一系列有效的措施，如打击盗版、提供财政和后备支持、签署《内地与香港关于建立更紧密经贸关系的安排》（简称 CEPA，其中涉及了香港电影到内地发展的许多开放性政策和便利条件）等，让香港电影获得了比此前任何时候都要大得多的发展空间。有迹象表明，香港电影业虽然还未完全从低迷中走出来，但随着产量的恢复爬升，已逐渐脱离危机。“97 后”的“香港电影经过一系列的实验和一些结构性的调整，反映出了新的活力”^③。

在香港电影业中，有实力的大公司是支柱，起着主导作用，电影市场的波动与大公司经营的好坏直接相关，如 20 世纪 90 年代之前的“邵氏”、“电懋”和“嘉禾”等。随着“邵氏”公司在 20 世纪 80 年代中退出影坛不再任“主角”，“嘉禾”公司也在 1998 年因租约期满将制片厂场地交回政府后便减少了制作，“97 后”的香港影坛没有了此前支柱性的“龙头”公司。这个时期较重要的电影公司有“寰亚”、“英皇”、“中国星”、“寰宇”、“银河映像”、“东方魅力”、“美亚”、“晶艺”、“B&B”等。这些电影公司都

① 周星：《中国电影艺术史》，第 419 页，北京大学出版社 2005 年版。

② 列孚：《地理文化·文化密码·类型电影》，《电影艺术》2006 年第 2 期。

③ [英]斯蒂文·泰奥：《1997 年以后的香港电影》，《世界电影》2001 年第 5 期。

在商业市道的跌宕起伏中摸索香港电影业的发展之路,有的遭到淘汰,有的正步入转型,寻求新的生存和发展。

有论者指出,与香港电影有关的“大中华电影”和“泛亚主义”业已形成^①。所谓“大中华电影”是指结合中国大陆、香港和台湾的资金与人才拍摄的电影。20世纪80、90年代以来,香港影坛跟中国大陆和台湾电影界的合作日益密切,两地或三地合作生产的影片越来越多,“大中华电影”由此逐渐成形。如陈凯歌导演的《霸王别姬》(1993),此片荣获法国坎城影展金棕榈大奖,在香港与内地上映时均大受欢迎,在国际市场上亦获成功,赚得盆满钵满。这表明,香港电影必须结合海峡两岸电影界的力量才有生路。香港电影公司“中国星”、“寰亚”、“寰宇”、“星皓”、“美亚”、“泽东”和“英皇”等,与内地制片厂合作的“合拍片”也日渐增多,如2001年6部、2002年13部、2003年30多部、2004年35部左右。同时,因为没有进口配额限制,在内地上映的港片越来越多。此外,香港电影界与日本、韩国、新加坡、泰国之间合作制片日益增多,预示着正在统一亚洲各地市场的“泛亚主义”的兴起。如由香港陈可辛(Peter Chan)、韩国金知云(Ji Woon Kim)和泰国朗斯尼美毕达(Nonzee Nimibutr)导演,由香港、韩国、泰国联合出品的《三更》(2002)即为一例。此外,香港电影精英吴宇森、徐克、于仁泰、袁和平、周润发、成龙、杨紫琼等,流向海外,活跃于好莱坞。电影人才外流对香港电影发展的利弊,学界论说不一。香港电影巨子邹文怀认为,香港电影“若要在国际市场上占有一定比率,唯一办法就是用好莱坞式的方法去拍片,早期我们与好莱坞公司合作拍片,让我们的演员如成龙、许冠文参与好莱坞拍片,可以学到好莱坞的方式,慢慢地推向市场,同时也让外国观众认识我们的演员,看

^① 斯蒂文·泰奥著:《1997年以后的香港电影》,《世界电影》2001年第5期。

多了便会接受”^①。此论或许更有道理。

就创作格局而言，“97后”香港电影的主流仍然是动作片、喜剧片等类型的商业片，而以动作片为其主导类型。动作片中的武侠片，虽然没有了过去时代的繁盛，但依旧流脉不断，且推陈出新，时有佳作，如刘伟强开风气之先的动漫武侠电影《风云雄霸天下》、徐克导演的《蜀山传》(2001)和《七剑》(2005)、唐季礼导演的《神话》(2005)等。动作片中的“警匪片”、“黑帮片”等，数量繁多，类型亦多交叉变异。“警匪片”是香港电影中本土特征比较明显的一个类型，“97后”仍以类型为起点进行发展。刘伟强、麦兆辉叙述“卧底”故事的《无间道》(2002—2003)系列，成龙主演的《新警察故事》(2004)，不仅是低谷中的救市作品，而且在题材开掘与形式创新上都作了有别于此前同类电影的尝试。“97后”的香港“黑帮片”也有了新变。风行于1996年的“古惑仔”电影继续发展，开拓出了以时下的青年人作为目标观众的“江湖青春片”这个年轻人黑社会片种，如《97古惑仔之战无不胜》(1997)、《古惑仔激情篇之洪兴大飞哥》(1999)等。在“古惑仔”电影盛行的同时，香港“黑帮片”衍生出了“黑色电影”^②，主要有三种形态：其一是“反古惑仔”电影，如查传谊导演、钟继昌编剧的《旺角揸Fit人》(1996)、《去吧，揸Fit人兵团》(1996)等具有一定黑色电影特征，对“古惑仔”电影进行反讽颠覆；其二是“杜韦组合”(杜琪峰、韦家辉)的“黑色电影”，如《一个字头的诞生》(1997)、《真心英雄》(1998)、《枪火》(1999)等，以及同一时期同样被黑色氛围所笼罩的《野兽刑警》(1998)、《目露凶光》(1999)等另类影片；其三是一些以黑色幽默为主要特征、多为小成本制作的影片，如《江湖告急》(2000)、《买凶拍人》(2001)等。这些黑色电影与之前具有明显类型特征的“黑帮片”大异

① 祁志勇：《90年代香港电影工业状况》，《当代电影》2002年第2期。

② 列孚：《90年代香港电影概述》，《当代电影》2002年第2期。

其趣。另外,周星驰主演的《功夫》(2004)把“无厘头”及“功夫”的气息带进“黑帮片”中,类型的变异更显新型。香港“警匪片”、“黑帮片”还在发展衍化之中,如杜琪峰执导的《黑社会》系列还在续拍,其未来走势如何,显然不能妄断。

喜剧片是“97后”香港电影的又一主流。周星驰“97后”的喜剧片有《算死草》(1997)、《喜剧之王》(1999)、《少林足球》(2001)和《功夫》(2004)等,这些影片的主导倾向依旧是“无厘头”,又杂糅了其他类型元素,其所传达的文化意味通常被置入“后现代”语境中予以讨论,亦有论者认为这些电影是试图“为香港的众生寻找到一个平衡点”^①。鬼怪片也是“97后”的热门片种。如《阴阳路》系列自1997年至2001年连续拍了七部,又如鬼怪片比较集中的2004年,就问世了《见鬼2》、《救命》、陈果的《三更Ⅱ之饺子》等近10部影片。有论者提出,香港电影的制作,“每到电影市况低下,银幕上就鬼影幢幢”^②,鬼怪片成了救市电影。虽然不乏成功制作,但大多数粗制滥造,一味渲染鬼怪恐怖和迷信。此外,以爱情为噱头、性为调侃、搞笑为手段的喜剧片,如《鬼马狂想曲》、《魔幻厨房》、《墨斗先生》、《鬼马老婆斗刁蛮老公》等都是香港最具有票房实力的喜剧片。这些喜剧片的创作思路被进一步拓宽,杂糅了功夫(如《安娜与武林》)、爱情(如《花好月圆》、《龙凤斗》)、警匪(如《精装追女仔2004》)等类型,增强了电影的娱乐观赏效果。

爱情片回流,是“97后”香港电影的重要现象。奚仲文的《安娜·玛德莲娜》(1998)、马楚成的《星愿》(1999)、张艾嘉的《心动》(1999)、余力为的《天上人间》(1999)、叶伟信的《朱莉叶和梁山伯》(2000)、林爱华的《十二夜》(2000)、杜琪峰和韦家辉的《孤男寡女》(2000)、陈嘉上的《恋战冲绳》(2000)、《百年好合》

① 杨德建:《香港喜剧电影研究》,《当代电影》1997年第3期。

② 列孚:《90年代香港电影概述》,《当代电影》2002年第2期。

(2003)、《大城小事》(2004)、《地下铁》(2004)、《天作之合》(2004)、尔冬升的《早熟》(2005)、关锦鹏的《长恨歌》(2005)等，都是这个时期比较成功的影片。这些影片中“最好的影片(《心动》、《星愿》)的特征是惊人的柔情能够融化最不相信真爱的心灵”^①。爱情片热变得如此普遍，以至于形成了潮流。越来越多的爱情片反映了香港电影工业正在努力走出困境，缓慢而谨慎地复苏。

香港“97后”的文艺片，最受瞩目的还是王家卫和陈果的作品，他们的创作被称为“王家卫、陈果现象”^②。王家卫的《春光乍泄》(1997)、《花样年华》(1999)和《2046》(2002)等作品，延续此前创作的美学风格与追求，根植于香港，展示了过渡期间香港人寻找历史、文化和身份地位的整体心理状态。陈果崛起于“97后”的香港影坛，《香港制造》(1997)使其一举成名。这部电影与陈果拍摄的《去年烟花特别多》(1998)和《细路祥》(1999)，构成“97后三部曲”。此后，又拍摄了《榴莲飘飘》(2001)、《香港有个好莱坞》(2002)和《人民公厕》(2002)等影片。这些影片对1997年以后的香港作了一种不甚明确的展望，形象地叙述了香港人身份的变化和发展。如有论者所说，“陈果绝对是对王家卫的颠覆”，“陈果写实地表现香港为家‘根’的意识，拍出系列风格独特的作品，与王家卫的‘无根’而不敢直面现实的迂回大相径庭”^③。

香港《明报月刊》1995年11月号封面赫然出现几个特粗体黑字——“香港电影之死”。至今，香港电影当下的市道低迷与未来的盛衰兴亡仍然是人们颇为关注的问题。值得一提的是，2003年5月，香港政府慨然资助近1000万港币，用于香港电影工作者总会发起的“1:99电影行动”。“1:99”是一个数字概念，

① [英]斯蒂文·泰奥：《1997年以后的香港电影》，《世界电影》2001年第5期。

② 列孚：《90年代香港电影概述》，《当代电影》2002年第2期。

③ 列孚：《90年代香港电影概述》，《当代电影》2002年第2期。

也是一个精神概念，“1”代表万众一心，“99”代表九九无穷，它蕴含着香港影视界齐心协力、共渡难关的电影精神。王家卫、徐克、刘伟强、杜琪峰、陈可辛、陈嘉上、陈果等在内的十大导演均以各自的经典作品为蓝本，再度形象化为短片。这部短片集全部都由梁朝伟、刘德华、郑秀文等明星精彩演绎，其所表达的“拥抱梦想，好运自来”，应该不止是杜琪峰个人的《狂想曲》。从初期外来的“奇巧洋画”到后来逐渐本土化的“香港制造”，走过漫漫百年之路的香港电影，其更开阔的视野或许应是我们的电影人联起手来，共同开拓华语电影市场，打造“大中华电影”。

浅谈电视剧较之于电影的“写人”及艺术性

张建勤

关于文学,有一个命题是公认的,即文学是人学。用一种搞笑的话语方式来解释就是,文学是人写的,写人的,人看的。于是乎,大凡关涉到人物的一切叙事类文学作品,人们几乎无一例外地认为,它们应该以塑造人物形象为根本,为核心,为关键。作品中的故事或情节,只是服务于人物形象塑造的一种背景,一种方法,一种技巧。又所谓,小说与故事的根本区别正在于,前者是以塑造人物形象为己任的。读完一篇小说,可能其中的故事很快就会被遗忘,但其中的人物,尤其是具有典型性的人物形象或性格,则会长久保存在读者的记忆中,留下深刻的印象。而故事则多少有点见事不见人,不管多精彩多曲折,很容易看过即忘。有个经典的示例就是:“国王死了。王后也死了。”这是故事。“国王死了。王后伤心地死了。”这是小说。于是乎,人们很自然地就得出这样的结论:小说的艺术价值、审美价值远在故事之上,甚至故事压根儿就没有什么艺术价值、审美价值。

这样的一种认识同样发生在对电影和电视剧的认识上。

比电视剧早二三十年诞生的电影^①,已经建立起自己独立的比较完善的理论体系,作为一种独特的视觉艺术,在世界范围内形成了普遍认同的审美规范,以及完备的学统,有着丰富的学术积累,经典作品、电影大师、表演艺术家、思潮、流派、类型等等装饰着电影艺术的圣殿,人们对之如数家珍。而电视剧与之相比,可以说全方位地落后,甚至无法同日而语。有人如此这般描述中国当下电视剧的研究状况:“荧屏之喧闹和理论之沉寂构成了强烈的反差,而研究方法的单一和滞后也是业内人士有目共睹的事实。……报告式的宏论较多而深入细致的分析少;读后感式的批评较多而对其结构方法的具体审视少;表层功能性研究较多但真正触碰到的问题少;大而无当的理论感想多而对具体问题的辨析少;挂名叙事研究的文章多而真正进行叙事分析的文章少,能够把叙事和价值关联起来研究的论著就更是凤毛麟角。”^②一些电视剧的编创人员努力地要把电视剧拍得像电影,却很少听说电影人努力地要像拍电视剧那样拍电影。甚至,很多人都相信,优秀的电影导演绝不会执导电视剧,优秀的电影演员也绝不会去演电视剧,否则,他们就永远成不了世界上真正一流的导演和演员(艺术家),达到顶尖“价位”。造成这一切现象的根本原因其实很简单,人们认为电视剧没有

① 1895年12月28日,法国人卢米埃尔兄弟在巴黎的“大咖啡馆”第一次用自己发明的放映摄影兼用机放映了《火车到站》影片,标志电影的正式诞生。“电视”(Television)这个词1900年出现于巴黎世界博览会,在电视正式诞生开播前的试播阶段,1928年9月11日,美国通用电器公司设在纽约附近的斯克内克塔迪的电视实验室,在发明家亚力克山德森的领导下,试播了第一部电视剧《女王的信史》。该剧是一出独幕剧,属于老式间谍情节剧,全剧只有两个角色,轮番出现在笨重的不能移动的电视摄像机镜头前进行表演。1930年,英国BBC广播公司播出了由意大利剧作家皮兰德娄创作的多幕电视剧《花言巧语的人》,或译《嘴里叼花的女人》。该剧在演播室内搭景“直播”,保持了舞台剧的演出形式。从此,电视剧——一种新的艺术形式诞生,并迅速开始发展。而世界公认的电视诞生日则是1936年11月2日,英国广播公司在伦敦亚历山大宫建成世界上第一座电视发射台,开始播放电视节目。

② 曲春景主编:《中美电视剧比较研究》,“前言”第1—2页,上海三联书店2005年版。

真正的艺术可言,或者干脆说电视剧不算真正的艺术。因为“电影是为经典而写作,电视剧是为‘收视率’而写作,两种写作隐含的艺术观念和价值追求不同。电影更注重艺术性、探索性、思想性,往往追求高雅精致,注重经典效果,讲究长时间效应,争取在时间的延续性上有一席之地;电视剧则更注重通俗性、娱乐性、休闲性、参与性,讲究轰动效果、时尚性效应,追求在空间覆盖面上达到最大的范围”^①。看起来,只有电影才是真正的视觉艺术,电视剧不过是对舞台剧和电影的从理论到创作的模仿和依赖。

要想改变人们的这种看法,靠说教或争吵是无用的。我们不妨静下心来认真思考一下:电视剧的发展确实依靠故事情节的推动,但电视剧真的见事不见人吗?如果答案是否定的,那么,它与电影在“写人”这个问题上有什么根本区别?再者,电视剧创作真的不注重艺术性吗?如果答案同样也是否定的,那么,电视剧注重的艺术性与电影相比有什么本质上的差异?弄清这两个基本的问题,对于确立电视剧在当代艺术殿堂中应有的地位,消除人们对电视剧艺术认识上的误区,促进电视剧创作的繁荣等,都是非常重要的。

什么是电视剧?应该如何给电视剧下定义?吴素玲说,“电视剧,就是以比较成功的舞台剧或舞台剧本为蓝本加以电视化的艺术品”^②。宋家玲、袁兴旺认为,“电视剧是运用现代电子摄录手段和戏剧表演手段,以视听艺术语言为表达方式的适宜于家庭收看的电视叙事艺术作品。它以影像的二维平面空间来反映现实的三维立体空间,和电影同属影像艺术范畴,但电视剧更重视声音手段(含语言、声响、音乐)的运用”^③。曾庆瑞的电视剧观则是:“电视剧,在它本原的意义上,乃是一种特

① 姚扣银:《电视剧写作概论》,第23页,上海古籍出版社2003年版。

② 吴素玲:《中国电视剧发展史纲》,第156页,北京广播学院出版社1997年版。

③ 宋家玲、袁兴旺:《电视剧编剧艺术》,第9页,中国广播电视出版社2002年版。

殊的客观存在的人类社会精神文化现象,新兴的审美的社会意识形态,艺术的一个品种。就其在本原特征基础之上的艺术领域内的种属性的、类型化的特征而言,电视剧乃是一种在电视屏幕上演剧的艺术,是通过电视屏幕上演剧去进行审美的艺术。其艺术语言,或者说演剧载体,则是电子技术化了的声像符号系统组成的画面和画面的组合。电视剧艺术的发生学的基因是它的文学特性。其审美性体征是它的文化蕴含。原始生命力则来源于电视意识。”^①还有其他多种说法,均大同小异。这些说法的共性令我们不难认识到:首先,大家都认为电视剧是艺术(品种之一),因此电视剧创作不可能不注重艺术性。其次,电视剧无法脱离戏剧特性和文学特性,因此,电视剧也像戏剧或文学那样注重人物的塑造,不应该也不可能见事不见人。第三,电视剧的载体是电视,电视传播的本质属性注定了电视剧不可能简单地类于戏剧或电影,应该有其独立的创作规律和审美特性。

或许,一种望文生义式的解释更能说清问题。我认为,电视剧,就是一种电视节目,是一种“剧化”了的电视节目。也就是说,电视剧,应该“姓”电视,本质上也应该是“电视”,而不是“剧”。它的本名应该叫“剧电视”或者“剧TV”,就像电视节目类型中有音乐电视(MTV)、相声电视一样。只不过“电视剧”叫起来更顺口罢了,就像电视新闻、电视小说、电视散文、电视晚会等等。对“电视剧”一词作这样的解读,绝不是玩文字游戏。只有把电视剧定位在电视上进行讨论,才能尊重和彰显电视剧的本来意义。

一部电视剧是否成功,往往取决于是否有一个好故事。如果有一个好故事,再选择了一个好的叙述视角(内视角与外视角)、叙述节奏(紧张与舒缓)、叙述线索(时间线索、空间线索或

^① 曾庆瑞:《守望电视剧的精神家园》,第24页,中国传媒大学出版社2006年版。

心理线索)、叙述方式(正面叙述与侧面叙述),能够牢牢抓住观众的注意力,激起观众对剧中故事走向的猜测和关注,该电视剧必成功无疑。因此,电视剧,尤其是电视连续剧,必须依靠故事情节推动其发展,必须把讲好一个故事放在创作首位。其次,一部电视剧的成功,还取决于如何利用好电视传媒的特性,发挥传播媒介的优势。因为电视传播的特性在很大程度上会影响电视剧的叙述。最简单的一个例子,一部电影的长度一般为90分钟到120分钟,观众在特定的集中的场合无干扰一次性看完,所以电影的情节必须非常紧凑,每分钟的信息含量都很大。而一集电视连续剧的长度一般为40分钟到50分钟,观众在家庭环境中观看,经常受到各种生活因素的干扰,为了保证他们在受到干扰之后再观看时能够接续前面的情节和氛围,所以电视剧的叙述就会比电影显得拖沓缓慢,每分钟的信息含量少于电影。另外,电影是靠票房生存,电视则是依靠广告支撑,所以,他们“抓住”观众的策略和手段就不一样。电影依靠电影本身的艺术张力,电视剧则除了增强自身的艺术感染力,还会考虑利用电视剧之外的元素,比如时代信息、时尚信息、生活信息等。电影完全可以在一种与观众的“间离”状态下叙事,而电视剧却不敢轻易这么做,必须时刻保持与观众的“贴近”关系,体现大众传播的属性。有人曾经这样分析电影:“由于电影是科学技术的产物,科学技术不断向电影提供新的可能性,因此在研究电影时不同于研究传统艺术的方面之一就是,更多的不应从它的局限性出发,而是随时要考虑科学技术向它提供的新的可能性。电影在不到一百年的时间里的变化远远大于文学、戏剧等传统艺术的上千年的变化。”“但是,习惯于传统艺术观的人很不容易适应这种新的情况。结果是,我们往往把电影里由于技术落后所造成的暂时的局限性当成是电影的规律,这样,在新的技术条件下,我们的认识总是跟不上。墨守成规,不

愿改变。”^①这样的论断其实也是非常适用于电视剧的。电视剧同样是科学技术的产物,由于电视技术的不断变化,不断向电视剧提供新的可能性,因此,在短短几十年的时间里,电视剧的变化不仅远远大于文学、戏剧等传统艺术上千年的变化,而且也大于走过百年的电影的变化。电视剧相对于电影来说“由于技术落后所造成的暂时的局限性”也绝非电视剧的规律,而其相对于电影来说的一些优势,例如磁带、数码技术相对于电影胶片更加低成本化,电视剧制作周期更短,电视剧的叙述时空比电影更自由,电视剧明星比电影明星更加大众化(脸熟)等,则是所有研究电影的人乃至电影创作人不应该忽视、轻视的,认识总跟不上,“墨守成规,不愿改变”是不对的。更何况,在电影创作中,本来就存在着另一种模式,这就是以好莱坞电影为代表的从“讲故事”开始的创作模式。故事都是与人有关的,所有故事的背后都是人的支撑,所以,电视剧绝不是见事不见人。要创作好电视剧,实际上最终还是落实在如何写好人这个问题上。只看到电视剧对故事的依赖性,看不到对人物的依赖性,显然是对电视剧创作肤浅的认识。

那么,在写人的问题上,电视剧与电影的本质区别在哪里?其实,就艺术创作的一般原理而言,两者并无二致。例如人物要有鲜明的个性,要在矛盾冲突的纠节点上(文革时所谓的“在阶级斗争的风口浪尖上”)塑造人物,人物的言行举止要符合人物的性格逻辑和生活的自然规律,人物形象要切忌脸谱化、雷同化,等等。它们的不同主要还是根源于电视与电影这两种不同载体的属性。电视剧(本文主要以电视连续剧为讨论对象,电视单本剧被称为“小电影”,创作规律与电影完全一致)不可能像电影那样在两个小时的时间里讲完一个故事,完成人物形象的塑造,这其中的主要原因是电视剧必须考虑其“商业价

^① 周传基:《电影·电视·广播中的声音》,第102页,中国电影出版社1991年版。

值”。一部三十集的电视剧，主要人物必须“活”到最后一集见证故事的大结局。如此的拖延策略，使得人物的性格不可能像电影那样在一个高潮中全部爆发，从而完成这个人物形象的塑造。电视台每天提供给一部电视剧的播放时间一般只能有两集的长度，作为大众传播媒介，电视还要向观众提供更多其他的节目，因此，三十集电视剧就意味着观众要看半个月左右。这样，主要人物的性格的多面性和复杂性就必须分解在差不多半个月的时间里演绎，这就需要比电影更多得多的故事情节来承载，也就很容易造成所谓见事不见人，较多的故事情节必然削弱和掩盖了人物的光辉。而电影对人物形象的塑造必须集中在两个小时左右的时间长度中完成，它带给观众的审美享受和视觉冲击必然是集约化的，爆发式的，它的艺术感染力和人物的感召力就必然强于冗长的电视剧。这是电视传媒“所造成的暂时的局限性”。随着各家电视台不断增加电视剧的播出时间，纷纷开设专门的电视剧频道，再加上电视剧创作人员的创作策略的积极调整，这种局限性正逐步被克服。例如长篇电视剧越来越呈现“单元”化创作趋势，一个单元的时空相对较短，可以基本满足观众的“集中享受”心理，人物形象的塑造可以在每个单元取得一个相对彰显的阶段性的成果，最终叠加成一个完整形象。以28集电视剧《士兵突击》为例，为了塑造许三多这个当代军人形象，全剧按照人物的命运走向，以编年史式的结构，先后分成“入伍期（从家乡到部队）”、“新兵期（五连生活）”、“成长期（钢七连生活）”、“成熟期（A大队生活）”、“挫折期（与毒贩武装实战）”、“成功期（重回A大队）”几个单元，展现许三多的成长历程。一个单元是许三多性格变化的一个标志性阶段，每个单元都有一个故事的高潮，一个单元的信息容量与一部电影基本相当，以电视台每天播出两集来说，扣除每集之间无法割除的桥段，观众基本上在两天内完成一次对许三多的认识。现在很多电视剧频道为了让观众获得“集中享受”，采取一部电视

剧每天播出三到四集,每集控制在40分钟左右,道理也就在这里。

可见,电视剧受到电视大众传媒属性的制约,同时也出于商业价值的考虑,在创作的时候既为了逐层刻画人物形象,也为了推动情节发展,因而叙述更多更长的故事,给人节奏拖沓缓慢的感觉,实在也是不得已的事情。这并不意味着电视剧不是以刻画人物为中心,为根本,为关键。这一点,与电影一致。

有了上述认识,再谈电视剧的艺术性,就是顺理成章的了。既然明确了电视剧属于艺术品种之一,追求艺术性也就成为必然。当然,电视剧的艺术性与电影相比的确存在着一定的差异,这种差异不是“差”而是“异”。究其原因,仍然是由于电视大众传媒的本质属性所决定的。

作为大众传媒的电视,是当代观众认识世界、把握时代、了解生活的重要途径,观众对电视节目的心理诉求是多元的,从这个意义上说,电视剧只是一种很普通的电视节目,它所满足的主要是观众的业余文化娱乐的心理诉求。而作为一种独立自在的艺术种类,电视剧还要承受着“商业价值”的压力,电视剧的创作者要使尽浑身解数,使作品在各类电视节目的竞争中获得很高的收视率。因此,故事要精彩,人物要鲜活,题材要新颖,主题要积极,结构要精巧,技术要先进,画面要精美,声音要清晰,节奏要鲜明,等等。这样的追求不仅是一般层面上的静态的艺术追求,而且是伴随着时代、社会、科技、经济等各方面的进步,处于不断变化中的动态的艺术追求。所幸电视技术的发展速度非常快,制作手段越来越多样化,为电视剧创作的创新提供了广阔的空间。例如数字化带来的特技手法的丰富性,多媒体技术带来的视听新享受。另一方面,电视剧的观赏活动是在百姓家庭中发生的,是“家庭艺术”、“客厅艺术”,这就注定了电视剧只能走大众化、通俗化的道路。凡是表现寻常百姓日常生活、家庭情感伦理、基层社会变化的电视剧总能拥有大批

观众,受到广泛欢迎,也从侧面说明了这个道理。

电视剧明显“异”于电影的艺术性可以列出很多,其中主要体现在以下几个方面:

第一,开放式叙事。一部长篇电视连续剧动辄二三十集甚至更长,如此大的篇幅保证了全剧蕴含着非常丰富的故事信息,给故事情节的曲折生动、跌宕起伏提供了足够的回旋空间,为创造引人入胜的氛围创造了良好的条件。同时,开放式的叙事,也为观众的情感参与提供了可能。每集之间的观赏中断客观上造成观众与剧情的若即若离状态,观众会情不自禁地从剧情中脱身进行回顾、思索、议论,对剧情未来的走向和人物命运作出自己的猜测和期待,从而更能体会出电视剧主创人员艺术匠心的独特魅力。也使得观赏的过程更显得随意、轻松,达到娱乐效果。

第二,多种悬念模式并举。所谓悬念,本意是指观众在欣赏艺术作品时的一种紧张与期待心理,这里是指激活观众这种紧张与期待心理的手段和技巧。电视剧在运用悬念方面可谓如鱼得水,游刃有余。误会、冲突、巧合、陡转、突发、伏笔等等手法贯穿全剧,悬念既可以是包容模式(一个总的大悬念中包含若干小悬念),也可以是勾连模式(一个悬念的抖落引出一个新的悬念),既可以是间隔模式(利用平行叙述或者插叙,将两个或两个以上的悬念交叉展开),也可以是连环套模式(一个接一个悬念套在一起,直到最后抖落谜底)。一部长篇电视剧常常可以将几种模式综合起来运用,令观众始终被吊着胃口,处于欲罢不能的紧张与期待中,一直观看下去。

第三,高潮迭起,节外生枝。电视剧除了整体叙事基本符合戏剧化的“发生——发展——高潮——结局”模式,更重要的是每一集都会有一二个小高潮,使这一集的故事包含若干次小爆发,一波未平一波又起,容易对观众产生持续的吸引力。同时,每一集的小高潮其实都是在为整体故事的叙述推波助澜,

积蓄力量,层层递进,步步推进,达到总的高潮部分。此外,“节外生枝”,频繁使用插叙或平行叙述,也是电视剧的惯用手法。一个人物能牵连出很多人,一件事情能蔓生出很多枝节,带领观众进入迷宫般的情节设计中,直到水落石出,观众恍然大悟。

第四,各种艺术元素兼容并包。与电影相比,电视剧对其其他艺术种类的借鉴和融合更加自由和丰富,“电视剧以影像艺术为中心,集音乐、美术、摄影、文学、戏剧、电影、电视、广播的某些元素于一身,表现出很强的兼容性”^①。可以全方面地满足各种观众的欣赏趣味和审美需求。有些电视剧中对其他艺术种类元素的借鉴和展示,在观众中造成的影响力甚至能超过电视剧情节,例如20世纪90年代初播放的电视剧《公关小姐》,其中融入了很多流行时尚、流行服装的元素,给观众留下了深刻印象,促进了观众对时尚流行文化的认识和接受。观众们与其说是为了看故事,不如说更是为了欣赏美女、时装和新的生活时尚而聚集在电视机前。

第五,呼应电视属性的新闻感、纪实感。真实是艺术作品的追求,所有的艺术创作都是来源于生活又高于生活,都是“第二真实”。而电视这种大众传播方式,每天向观众传递的都是来自生活的“零距离”报道,人们从电视节目提供的真实资讯中获得良多益处。长期收视习惯导致人们在看电视节目时很容易产生一种思维惯性和直觉,好像自己面对的都是“第一真实”。电视剧创作者们往往充分利用这一点,发挥电视剧制作周期短,对社会变化反应快,与时代生活最贴近的优势,及时创作出体现当下时代特征、聚焦当下社会热点、反映现实百姓生活、新闻性和纪实性都十分突出的作品贡献于荧屏。例如1958年6月诞生的中国第一部电视剧《一口菜饼子》,就是紧密配合当时中国倡导节约政策推出的。同年9月推出的另一部电视剧

^① 宋家玲、袁兴旺:《电视剧编剧艺术》,第10页,中国广播电视出版社2002年版。

《党救活了他》则改编自报纸上的一篇通讯报道。进入改革年代,电视剧及时推出改革题材的剧作。倡廉反腐,反腐题材电视剧立刻风生水起。提倡和谐社会,建设新农村,表现新型人际关系和农村题材的电视剧马上闻鸡起舞。……

综上所述,电视剧受到电视传播属性的制约,在创作理念、创作方法、观众定位、审美特征等各方面都具有自己的独特之处,将其与戏剧尤其是电影等艺术形式进行简单类比,从而得出电视剧在艺术性方面的缺陷,是有失公允的。“讲故事”的确是电视剧的首要任务,也是创作特色,但这并不意味着电视剧较之电影在艺术品位上下降了,它只是叙事策略上的调整,这种调整正确地反映了电视的属性。作为一种独立自在的艺术种类,电视剧具有自己特殊的艺术魅力。它不仅为电视观众提供了业余文化娱乐,而且创造了一种新的通俗文化、消费文化。尽管目前电视剧作品存在着制作水平参差不齐、题材“撞车”现象严重、过分追求商业效应等问题,但随着有关管理部门的政策调控,电视剧创作者进一步解放思想,勤奋耕耘,好作品越来越多。只要我们加强对电视剧的关注和研究,从本体上正确认识电视剧的艺术地位,吸引更多影视人才加盟到电视剧创作队伍中来,我们就有理由、有信心期待着更多思想性、艺术性、观赏性都很优秀的精品力作乃至经典作品不断涌现。

论“电影眼”

杨弋枢

1. “电影眼”，或另一种现实

维尔托夫具有那个时代先锋派的品质：颠覆、革新、创造，以及狂飙般的力量，人们视维尔托夫为苏联蒙太奇学派的重要一支，他的理论与库里肖夫、爱森斯坦等人的理论都相对立，这种对立，也可说是在蒙太奇理论初创阶段，理论发现者将自己的创见作为绝对真理的意思，还有一点革命姿态的意味。维尔托夫反对当时的一切电影，早在 1919 年，他已给电影宣判死刑^①，那么理想的电影是怎样的？维尔托夫所有作品都在阐释他理想中的电影，他始终在寻找更有表现力的语言，这主要从以下两方面体现：一方面从现实中获得超越现实的秘密，另一方面则是穷尽媒介本身的可能性，并以“电影眼”作为其电影观念的归纳与呈现。

“电影眼”理论先是在纪录片《电影眼》中得以验证，此后又在《持摄影机的人》一片中得到更完整的阐述。这是两部关于

^① 《电影眼睛人：一场革命》，皇甫一川、李恒基译，单万里主编《纪录电影文献》，中国广播电视出版社 2001 年版。

电影的电影,即元电影。《电影眼》(1923年)展示时间的逆向运动,市场上出售的牛肉和牛排重新回到货车上,拉回到屠宰场,恢复成活牛,又被再次赶上火车,回到畜牧场。通过定格、多次曝光、超常剪辑等等来改变速度,减慢、延长或倒转时间。《持摄影机的人》(1929年)自我界定为一部实验之作,影片描述了苏维埃人民如何生活、影片如何被拍成的过程。摄影师登上大桥、爬上烟囱、在铁轨间仰视火车、穿行于街道和人群,捕捉人们一天里的生活瞬间。摄影师拍摄的过程被另一部摄影机记录下来,然后投射到银幕上,观众的反应被再次记录……《持摄影机的人》提供了多个读解层面:它是时代生活的掠影、电影特技的百科全书、持摄影机的人与摄影机的关系、“电影眼”理论的银幕呈现、视觉的音乐、机器的舞蹈……

在《电影眼睛人:一场革命》这篇理论宣言中,维尔托夫宣称,“我是电影眼睛,我是机械眼睛。我是一部机器,向你显示只有我才能看见的世界。”“从今天开始,我们要解放摄影机,让它反其道而行之——远离复制。”我们在此看到,“电影眼”的出发点在于摄影机的解放,使其不再是作为附属工具复制人眼所见的一切,摄影机拥有自己独立的时空向度,它的力量和潜力可以无限制地完善。就像《持摄影机的人》片末所隐喻的那样,摄影机自动从摄影箱里爬出来,在三脚架上自行行走,这完全超越了当时实现的可能,这是维尔托夫用一种充满童趣的想象来表达的理想情形——那就是,摄影机最终超越人的局限而获得自身自由与独立的地位。当然摄影机并不等同于电影眼,摄影机的运动只是“电影眼”的表现形式之一,“电影眼”还存在于蒙太奇之中,存在于时间的往返,存在于任一空间,存在于秩序的总和。

反对者指责维尔托夫的形式主义倾向,爱森斯坦就是维尔托夫的众多反对者之一,他在著作中多次提及维尔托夫,没有一次不是作为反面的例证。其实爱森斯坦本人也同样被批评

为“形式主义”，但爱森斯坦认为他与维尔托夫有着根本区别，他的形式是服从于戏剧性主题和社会性主题的，而维尔托夫才是彻彻底底的形式主义者。1929年，在谈论日本舞台表演的慢动作呈现与电影手法关系的问题时，爱森斯坦认为维尔托夫的高速摄影是纯形式的花样和毫无动机的摄影噱头。仍然是1929年，爱森斯坦谈到“节拍蒙太奇”时认为，简单比例能保证感知的明确性，从而形成最大限度的感染力，而维尔托夫影片《第十一年》则因为过分复杂的节拍，使爱森斯坦认为“只能引起感知上的混乱”，要“拿尺子量才能判明其中的规律性”^①。到1937年，爱森斯坦在《蒙太奇》中明确提出了电影的“综合性”，维尔托夫的“片面性”再次遭到批判：“曾经有过的‘电影眼睛’和‘无线电耳朵’，那是因看到社会主义而眼花缭乱了的眼睛的美学。”^②爱森斯坦戏谑地称自己1925年时是以“电影拳头”（即主张给感受者心理猛烈打击的美学）与之展开论战，而十二年之后，爱森斯坦“整合一切”之后，他拥有了比“拳头”更厉害的武器，以往理论，无论“电影眼”、“无线电耳朵”，还是“电影脑”、“电影理性”、“电影心”（我们也可以看到“电影眼”的理论概念在当时被延伸与滥用到了什么程度），“所有这些理论都从一个个侧面咬住电影形式问题”^③，现在爱森斯坦有了更充足的理论依据来批评维尔托夫，他的“新武器”便是作为“管弦乐队”与“作品总谱”并结合了一切手段的“综合性”，以及他第一次具体感受到的作为电影构成美学源泉的“人的原则”。

比较维尔托夫的蒙太奇与爱森斯坦的蒙太奇，我们可以从不同方向切进对蒙太奇的理解。首先可以看到，爱森斯坦的主张指向于电影的结构和结构的规律，旨在于创造影片完美结

① [俄]C·M·爱森斯坦著，富澜译：《镜头以外》，《蒙太奇论》，中国电影出版社2003年版。

② 同上。

③ 同上。

构；维尔托夫的侧重点则在于一种无处不在的观察力与行动力，既依赖于人的身体又超越自然人的局限性，他的理论重心在于关注电影思维。在方法上，爱森斯坦“发现蒙太奇”，而维尔托夫“创造蒙太奇”，爱森斯坦从中国的象形文字、从日本的俳句中“发现蒙太奇”，从埃德温·鲍特的电影中找到“电影的原理”，从斯克里亚宾的音乐、普希金的诗歌里归纳蒙太奇规则，构成爱森斯坦蒙太奇大厦坚固基础的，就包括他从以往文学与艺术作品中获得的视觉经验，或者说他从人类文化深层经验来阐释蒙太奇；维尔托夫的蒙太奇则基于“我看”“我听”，首先基于一种感受力，他拒绝从以往经验中寻找依据，而要创造一种绝对的视觉，创造影像自身的独特表现力，“它代替音乐、绘画、戏剧、电影和其他被阉割过的污泥浊水”^①，在本质上这和维尔托夫极力主张摄影机的独立地位是相通的。两种蒙太奇观产生了不同的电影语言，戏剧性和演员表演仍然是爱森斯坦电影最重要的元素，这既和他的绘画爱好和戏剧导演经历有关，也表明对已形成的电影叙事规则的认可，爱森斯坦在“发现蒙太奇”之后便开始了“改造”的工程，使隐藏于人类文化经验中的蒙太奇以更电影化的方式表现出来；而维尔托夫则抛弃了摄影棚、演员、布景和剧本，在他看来当时的电影语言和电影规则都亟待清理，电影语言要跟戏剧和文学的语言彻底分家，只有以蒙太奇贯穿创作的全过程，以观察、摄影、剪辑三者综合而成的电影新方法，才能深入到表面混乱的生活之中，把生活片段组成有意味的视觉序列。

也可以说，爱森斯坦经由文化累积抵达影像，维尔托夫则经由原始材料，爱森斯坦的蒙太奇作用于智力，维尔托夫的蒙太奇作用于感觉。因而蒙太奇并非表示某种确定的含义，它还

^① 《电影眼睛人：一场革命》，皇甫一川、李恒基译，单万里主编《纪录电影文献》，中国广播电视出版社2001年版。

表示一种开放式理解。比如后来“长镜头”理论所质疑的蒙太奇,几乎专指爱森斯坦式蒙太奇,而被苏联国内摒弃的维尔托夫,在此后几十年里产生着持久的影响。这种影响部分地证实了《持摄影机的人》宣称把电影作为世界语言的努力,维尔托夫的苏联同行最不愿理喻的正是“世界语言”,实际上“电影工具”论才是当时的主流,超越阶级、革命立场、党派、以至于超越人民生活真实矛盾的“世界语言”,显然不受欢迎。

其实维尔托夫试图建立的“世界语言”并不是消除现实深度的泛语言,他是在建立一种能被共同理解和使用的影像语言方式,来描述生活,让人们更能够彼此理解。但是在这种语言建立之前,就需要反反复复的申辩与建构,所以他会先后拍摄两部关于电影的电影,《电影眼睛人》和《持摄影机的人》,来表述他的“世界语言”。在此要问的是一个古老的问题,那就是:现实在维尔托夫艺术中的位置,或者说两者的关系。

维尔托夫的所有影像材料都来自真实生活的瞬间,但是这些真实瞬间不是被复制,而是被重塑。那么维尔托夫以非戏剧、无表演、纪录电影方式,何以能让影像摆脱复制物质现实的工具地位?实际上这是一个层层递进的过程,每一阶段的实验都通往“电影眼”的诞生,每个阶段都揭开“电影眼”的一个层面。“听觉实验室”制作出听觉蒙太奇,为“电影眼”准备了节奏、诗的抑扬顿挫。新闻片摄影工作则让维尔托夫发展了“无意中捉住生活”的电影理论。《电影真理报》阶段开始于编年史影片《内战史》,《内战史》由新闻资料片剪辑而成,创造了杂志片(或称汇编电影)这一新样式,从来源各异的材料中选取视觉素材,按照构思重新连接成完整作品,维尔托夫打破常规的做法体现在种种细节中,比如,通常人们会作为废弃胶片的短镜头,维尔托夫却用之产生特殊的视觉节奏,从无数次的选取、连接的试验,维尔托夫寻找着“电影眼”在现实之中重塑现实的方法。以上三个层面逐步完备“电影眼”机能,维尔托夫将之归纳

为“电影眼睛=电影视觉(我通过摄影机看)+电影写作(我用摄影机在电影胶片上写)+电影组织(我剪辑)”^①。接下来,一个关键问题:对“电影眼”与“持摄影机的人”的关系问题的阐释,将关注点落在“电影眼睛人”的身上,维尔托夫把“电影眼睛人”比喻成电影领航员,他不但要控制摄影机的运动,完成空间实验的过程,他又是机械师,能遥控电影摄影机,他有“瞄准、观察和测定事物的有策略的头脑”,如果电影眼睛能克服人眼的弱点,那么控制摄影机的“电影领航员”必定具备超常的身体素质与思维素质,他与机器合为一体,不停止地探索,准备着迎接更完满的设备,他成为生活的观察者而不能被生活中的突然事件打断,他把现实的混沌变成电影语言的词组,并引向思辨的高度和深度。这是20年代,技术的发展带来的压迫感正笼罩着人文学科领地的上空,而维尔托夫无比欢畅地拥抱机器时代的节奏与速度,极力体验环境变化带给他的新感受。

对可见现实的理解已改变。现在我们知道,为什么经“电影眼”那一“瞥”,生活便变得不同。虽然“电影眼”建立在对生活事实纪录的基础上,建立在对影片纪实材料进行组织的基础上,但“电影眼”不会被人类的本质所局限,它提供了一个从各个角度去观察生活的方法,这正是维尔托夫与爱森斯坦的最根本的区别所在。爱森斯坦通过种种手法是要给现实以唯一的解释、以确定的意图。如果说维尔托夫无意中坚持了某种政治立场,那便是,他否定了影像的绝对性、专制性、引导性、灌输性。现实不再是一连串自然序列,当然自然序列仍然是现实的一种,但在现实之外仍然另有现实,这是未被察觉、未呈现、被隐藏、或被遗忘的现实,是人的能力还不能企及的现实,或者是尚未被感知的现实,“电影眼”的存在,正是不断克服人类生活

^① 《电影眼睛人：一场革命》，皇甫一川、李恒基译，单万里主编《纪录电影文献》，中国广播电视出版社2001年版。

的狭隘,不断延展人对世界的感知。这与后来的直接电影、真实电影,与下一世纪初的电影巨著《黑客帝国》,都遥遥相通起来。

2. 成为“电影眼”,或视觉主义

电影最为有趣的现象恐怕是与电影历程如影随形的“危机感”,这个工业时代的产儿时刻遭受生存的威胁,承载着工业时代的重负,在喧哗和衰落之间颠簸。尤其在早期,它的每一个新发现让人新奇,又迅速被厌倦,它的每一个招徕观众的创新之举,被一遍遍复制滥用直至化为腐朽。而每一次危机感所催生的电影新质素,使电影不仅免于消亡的命运,而且总是呈现惊人的新面目。事实上,人们谈论电影死亡,大都是说一个时期的电影风气的死亡,或者说一种电影趣味的死亡,死亡的不是电影,而是对电影的僵硬理解。

以发生于1907年到1908年间的电影危机为缩影,不难看到电影怎样陷入自身的窠臼,此时,银幕已完全由梅里爱所开创的戏剧电影风格所统摄,“为了从不景气的情况中摆脱出来,为了把那些比光顾市集棚的观众更有钱的人吸引到电影院里来,电影就必须在戏剧和文学方面去寻找高尚的题材”^①。我们看到电影的文化基调从一开始就确立在观众口味至上这一原则上,同时它又在选择自己的观众,为想象的观众塑造自身。我们还看到初期电影怎样调集仍受欢迎的其他艺术形式来弥补自身的贫血症,它吐故纳新的能力注定这一媒介或艺术不会浅尝辄止。我们还看到,电影在还不能够确认自身身份时期,强大的资本力量如何将之规划与限定,并使这一支“资本电影”的脉络成为电影主流。从此在一条资本与艺术的铰链上,资本利用着艺术,而艺术力图挣脱资本束缚回到自身,力的冲突时时发生,只有最理想的情况下两者才能都完满实现。反观之,

^① [法]乔治·萨杜尔:《世界电影史》,中国电影出版社1995年版。

“资本电影”(电影产业)成为主流往往选择最保守最投机的艺术趣味,它对发掘电影另外的潜能构成压迫,因此对“唯资本主义”抵抗的力量同样强大,这一支反对把电影沦为工具的力量构成另一电影脉络。

对“唯资本主义”的抵抗,开始于电影对自身的发现。在20世纪最初的十年,电影进程最重要章节不是由技巧法则的发现者谱写,而是由电影美学的确立者完成。早期理论家对电影还没有成为电影这一看法,获得共识,在理论上确立电影的艺术身份成为一个热切问题,探究电影“潜力”的热情使电影回到对自身的认识。卡努杜的“第七艺术宣言”(发表于1911年)最早为电影作理论“正名”,电影“是用光的笔描写,以影像创作的视觉戏剧”^①。在形式方面,卡努杜讨论了电影的节奏、造型的音阶、同一画面上同时出现的影像的表现总体以及电影的时间特征。电影被赋予艺术表达的严肃性之后,卡努杜也改写了电影的传播途径,他成立的影史上的第一个电影俱乐部“第七艺术之友会”,用不同于商业运作的方式建立观众基础,倡导一种艺术倾向和美学趣味,——即纯粹电影艺术的趣味。引用《电影手册》的话说,卡努杜已经“赋予了一个起跑点”,他确立了电影的模糊轮廓:电影的艺术身份、创作的精神本质、普遍通用的语言,最后,它像所有艺术一样,还要求会看的眼睛。

卡努杜之前,电影影像处于无意识自然呈现状态(照相状态),卡努杜之后,电影找到了它的视觉秘密,这个秘密通道一旦打开,探究便没有止境。直接影响了先锋派电影运动的法国人德吕克,似乎比卡努杜更坚持电影的艺术性,他认为就像真正的雕刻家、真正的音乐家并不多见一样,电影是极少数艺术家才能掌握的艺术。德吕克继而提出电影的“上镜头”概念,这一概念源自摄影,德吕克赋予这个概念以电影的含义,也给电

^① [意]基多·阿里斯泰戈著:《电影理论史》,中国电影出版社1992年版。

影一个必需的前提:那就是必须是“上镜头”的活动影像才可能成为电影艺术。要“上镜头”,就要用电影语言表现人和事物的特殊方面。卡努杜和德吕克的影响,不在于他们发现了多少未经察觉的秘密,而在于他们提起了对电影艺术形式自身的关注,从一个更长的历史时间来看,这种关注铺就了电影艺术的基石,把“视觉”的观念植入电影记忆的“潜意识”之中。

循着卡努杜和德吕克这条线索,“电影式的电影”成为理论亟待解决的重心问题,这一艺术立场被反复表述。在摩西纳克那里,“电影式的电影”意味着电影独特的法则,它不必被戏剧的古老规则侵蚀,因为不断观看着戏剧电影和文学电影,所以“电影式的电影”更被期待,而节奏被认为是电影的基本原理,“节奏是精神的必然,也是补充时间、空间概念的必然”^①。在先锋派导演那里,“电影式的电影”意味着一面用影像实现他们的视觉主张,一面继续着关于电影涵义的讨论。第一个视觉主义电影运动,“先锋派电影运动”,20年代前后在法国形成,这份长长的导演名单里有阿贝尔·冈斯、谢尔曼·杜拉克、马塞尔·莱皮埃、雷内·克莱尔、让·爱普斯坦、费尔南·莱谢尔、路易斯·布努艾尔……这些风格各异的导演的共同点,就是他们在视觉方面极力彰显的形式感,不以讲故事为唯一目的的“光的电影”、“眼睛的音乐”、“视觉的交响乐”等等纯粹视觉主张。“由视觉性触及感性,使影像居于优势”,“现实主义电影或故事电影都能使用电影手段,但这样的电影只是电影的一种样式,并不是真正的电影”(谢尔曼·杜拉克)^②。先锋派并非片面反对情节,而是要建立电影式思考的前提,可以认为这是关于电影“文体”问题的一次长答十数年的辩论,如果卡努杜等人提出了电影是一门独立艺术的问题,先锋派则在回答电影如何成

① [意]基多·阿里斯泰戈著,《电影理论史》,中国电影出版社1992年版。

② 同上。

为独立艺术的问题,探讨如何用光和运动进行写作的问题,他们的现实意义在于建立一种基本电影语汇,提供一种拒绝桎梏的开放式的创造性思维,在电影的下一个时期,无声电影最辉煌的时期,包括在商业电影中,都能清楚地看到这种深入到电影肌理中的“视觉观念”。

现在更能看到维尔托夫的论断的针对性,他对之判处死刑的影片,除了美国影片,也包括上文论及的西方先锋派的艺术实验。应该说,维尔托夫与先锋派在“纯粹电影”的艺术立场方面有某种相近之处,那么维尔托夫为什么同样反对先锋派电影呢。显然维尔托夫反对的理由与众不同,他不是因为先锋派过于违背大众习惯,而是因为先锋派仍嫌不够彻底。维尔托夫写道:“这其中没有一部电影、一种艺术实验,恰如其分地指向电影摄影机的解放,电影摄影机仍处于可怜的奴隶状态,屈从于不完美的、目光短浅的肉眼。”^①对维尔托夫来说,造型、节奏、运动规律、光影等等视觉形式都不是电影成为电影的根本问题,电影成为电影,取决于摄影机的超越性地位,即一种超越人类局限的超人眼,一种观察和思维的方式。先锋派所探讨的,还是电影的写作方式,而“电影眼”则要求绝对的电影思维方式。先锋派仍是基于一种艺术家或当时尚未明确的“作者”观念,这一点与其他艺术没有区别,新媒介仍然作为表达工具,而维尔托夫的“电影眼”是在机器文明的背景下,力求塑造一种与机器结合之后产生的“新人类”,它无限地向未来展开。

“电影眼”至少在以下方面具有启示性:一、源于未来主义的大胆和反抗使“电影眼”否决过去的艺术,它唯一的动力在于改变现在以到达理想的未来,所以先锋派理论的一句名言“是节奏,还是死?”到了维尔托夫这里完全可以改写成“是革新,还

^① 《电影眼睛人:一场革命》,皇甫一川、李恒基译,单万里主编《纪录电影文献》,中国广播电视出版社2001年版。

是死?”这种革命态度对法国新浪潮时期的戈达尔,无疑具有不可抵抗的诱惑力。戈达尔的电影小组就以“电影真理报”为名,声称信奉维尔托夫的理论,要用影片作为无产阶级革命的武器,同时,“为了摄制革命电影,首先应该对电影进行革命”。当然戈达尔的“革命”方式与维尔托夫截然不同,苏维埃人民的革命和生活进入摄影机视线,毋宁说是维尔托夫在“从生活中攫得电影片断”的观念下,对客观现实所作的必然选择,他的兴趣在于怎样把现实变成“我见”的现实,而戈达尔的“革命”指向社会现实批判,但他的“无产阶级革命武器”没有苏维埃那样更普遍的社会土壤,因而往往总是被浪漫化解读,也就是说,被误解。在电影形式上,维尔托夫是在电影贫乏的年代的类似于拓荒般的创造,而戈达尔则是在电影的种种规则已经成熟到失去生机的时代,要打破一切规则。两种形式革命的最终意义,都旨在电影这一形式的绝对自由。二、“电影眼”是“纯粹电影”主张这一电影谱系中重要一环。“电影眼”并未放弃借鉴以往电影中的优异之处,比如《持摄影机的人》所采用的交响曲的形式,在瓦尔特·鲁特曼的《柏林:大城市交响曲》之后被人们一再借用于勾勒城市生活肖像:描述一个城市一天的生活。但《持摄影机的人》远比一部“城市交响曲”更为复杂,它把城市交响曲和电影交响曲编织一体,以使人目眩的加速度制造了一次视觉狂欢。莱尼·里芬斯塔尔的《奥林匹亚》与“电影眼”在美学上极具亲近性,里芬斯塔尔无须特别申明摄影机的解放,因为在她那里摄影机获得前所未有的自由,她使极权和财力服从于摄影机的要求,她调动几十台摄影机同时拍摄,记录任何人眼都不可能看到的瞬间,她的摄影机在飞机上、在水面下、在挖好的坑道里、在自动滑动轨道上、甚至异想天开地装在热气球上送上天。从先锋派开始的这一纯粹电影的链条上,无法遗漏作为“电影眼”杰作的里芬斯塔尔作品。三、“电影眼”以纪实对抗虚构,译解人眼可见和不可见的世界,它所坚持的电影“真

实”观朝向两个方向，一是格里尔逊式的对现实表达见解的纪录，一是完全不介入的“直接电影”式的客观纪实。显然维尔托夫不同于后来的纪录电影学派，他没有那么多的现实关怀，现实片断对于他的意义正如标本之于手术的意义，他用现实标本作影像的诗句、音符，表达“电影眼”的激情和喜悦，当然，他对于标本本身是怀有朴素的热爱的。此外，“电影眼”的启示同样存在于故事片内，希区柯克就在他的影片中表现出“把互为补充的片断组合成优美旋律”的浓厚兴趣。维果的影片《尼斯的景象》直接受到维尔托夫的影响（《持摄影机的人》的摄影师，“电影眼”小组成员维尔托夫的弟弟鲍里斯·考夫曼担任此片摄影）。而当我们在拉斯·冯·提尔的《狗镇》中，透过蒙在卡车上的遮挡帆布看到蜷缩的准备逃出小镇的格蕾丝，会发出会心的一笑，摄影机以这种方式穿透事物不是什么新鲜事，它早已为人们所习惯。

事实上维尔托夫也意识到，电影眼睛人的理论和实践超越了当时的技术条件，要实现“电影眼”，一面需要比人眼更敏感、灵活的摄影机的眼睛（和无线电耳朵），一面需要借助于种种辅助工具，跨越人的活动的极限。闯进生活中，拍摄不被打扰的生活，这一预想在20世纪60年代的“真实电影”中得以实现，实际上在便携摄影机、数码摄影机出现之后，更具备了“静悄悄”地拍摄生活的技术基础，技术使“电影眼”的实现变得简朴、便捷、自由，从而也生产着更多的“电影眼睛人”。而由《奥林匹亚》所启示的“奢侈”的“电影眼”也仍然在写作着震撼人心的诗篇，以法国纪录片《小世界》、《迁徙的鸟》、《帝企鹅日记》为最近的代表作，生命的壮丽奇观与诗意被摄影镜头放大、追踪、捕捉，这些影片的制作组甚至比当年里芬斯塔夫的阵容更庞大，它们标志着超常摄影方法所再次提示的“电影眼”的可能性。那么“电影眼”是否因此不能避免技术至上的嫌疑？其实维尔托夫从一开始就回答了这个问题，关于“电影眼”从来不可能离

开技术因素来谈论,他关心的不仅仅是技术与艺术两个领域的完美结合,他其实更关心技术时代人类自身的再生长。

3. 维尔托夫的形式主义

在把形式主义置入文化语境这方面,布罗克曼的《结构主义》和詹姆逊的《语言的牢笼》有着默契与共识,即,形式主义是作为过程,作为某种中间环节,上承索绪尔语言学,下接结构主义,并从这里开始影响了欧洲的语言学、美学、文学理论、以及相关的基本哲学问题,从而嵌入一个网络复杂但又是线性时序的链环之间。本文在此需要追问的是,作为文艺思潮的形式主义在哪些方面和电影发生联系了?形式主义在维尔托夫电影中有哪些体现?维尔托夫用电影实践的形式主义实现了什么?同时,怎样理解那些常常被视为是形式主义无法摆脱的困境问题?这些考察都由《持摄影机的人》开始。

《持摄影机的人》把拍摄电影的过程作为影片的内容,呈现一部作品的完成过程,这一“自我暴露法”是形式主义“陌生化”的一种基本方法。“陌生化”的目的,在于增加感受的难度,使事物变得陌生,以艺术体验事物创造的方式,从视像而不是认知建立对事物的感觉,从而摆脱知觉的机械性,唤回人对生活的感受。诸如托尔斯泰那种“像第一次看到的那样去描述事物”、以及布莱希特式的“间离效果”都是达到陌生化的途径,詹姆逊在《语言的牢笼》中总结的陌生化的部分方法中,其中“展示技法”的方法,是为了把叙事事实分离出来,有意识地将读者或观众的注意力吸引到叙事本身,同时阻断对于叙事的习惯性期待。生活的一个个零散切面在《持摄影机的人》中作为原始材料,在被编织成完整作品同时,也被摄影机的介入不时打断与间离,和小说与戏剧中一个叙述人(作者或旁白)不同的是,摄影机、摄影师、剪辑师、放映员、甚至银幕都担当了电影中的“自我讲述”者,不断提醒“这是生活”,“这个生活在怎么成为你看到的关于生活的艺术作品”。电影特殊的生产程序使得每一

个生活的瞬间至少呈现三次,那些大街上的马车先是马车,然后成为摄影镜头里的马车,继而变成剪辑台上的一帧一帧静止胶片,最后被投影到银幕上再次变成连续奔跑的马车。我们从那些进入摄影机镜头的马车甚至得到这样的感受:是的,是摄影机闯进了生活,但同时生活也在闯进摄影机之中。这个“成为你看到的关于生活的艺术作品”又作为作品投影到银幕上再次被看到,电影成为电影的内容,并且,那些观看影片的观众也再次被记录。与电影本文联系起来,这至少提供了一种遐想,即这些观看电影的观众也许又会成为另一部电影的内容,影片在此提示了一种就像生活本身一样绵延的未完成状态。于是“生活”与“成为关于生活的艺术作品”如同两面角度调正相互对照的镜子,引出无穷的反射。

在电影里暴露电影自身,这当然有悖于常规电影。常规电影的目的是要将观众牵引入编织的情境,进入一次催眠、梦游或忘我的恣意开怀,常规电影依赖于情节的累加、情绪的积淀,而不能被意外岔岔所打断。我们有时候会做一种游戏——找“穿帮”,就是看电影漏出的马脚,电影“露马脚”之处也正是其隐藏不住的失败之处,“穿帮”镜头里躲闪着操纵而又失去掌握的迹象,泄露了电影生产的神秘过程。而维尔托夫恰恰将常规电影千方百计隐藏起来的掌控的痕迹、结构的过程作为展示对象,这个过程,正是汪民安在《谁是罗兰·巴特》一书中论述的“解神秘化”行动^①。“解神秘化”不同于“穿帮”,它是有意为之,主动呈示,而不是迫不得已被窥见,它不是要观众产生认同,而是提醒一种距离。我们还需要还原到语境中体会这一“解神秘化”行动的出发点,形式主义者以陌生化这种方法将自己与那种有意隐藏手法的传统文学相区别,从强调内容到重视形式,把形式纳入内容之中,以此标示现代派文学的反叛立场;在布

^① 汪民安著:《谁是罗兰·巴特》,江苏人民出版社2005年版。

莱希特那里,“陌生化效果的目的是一个彻头彻尾的政治目的,它要使你意识到,你认为是自然的那些事物与制度其实是历史的:它们是变化的结束,它们本身因此也是可以变化的”^①;新浪潮时期的戈达尔同样擅于使用陌生化方法,戈达尔对电影语言规则系统的蔑视如同他对现存秩序的蔑视,他的关注点越过电影而投注到真正的问题上面,用电影参与进社会性争辩,戈达尔的陌生化电影语言就是他批判社会的武器。“陌生化”,必定针对某个熟悉的对象,我们看到在不同历史语境,“陌生化”与之为对抗的对象各不相同、“陌生化”的话语方式也迥然有别,但有一点却是共同的,即无论形式主义者还是布莱希特,或者戈达尔,他们的“陌生化”都源于反叛性立场以及对陈腐规则的质疑态度。

维尔托夫的“陌生化”同样源于一个反叛性立场,他的反叛从对一切电影宣判死刑开始。“所有的艺术品都是作为一个现有模式的比照物而被创造出来的”^②。以往一切电影,便是维尔托夫的比照物,如果以往电影的结构、语言、戏剧性、表演,以及其他艺术留下的“污泥浊水”都是为了用影像摹仿现实,“再加上芭蕾式的装模作样、音乐般的尖声怪叫、灯光噱头和舞台布景愚蠢地凑到一起”,“弄来弄去,戏仍是戏”^③,那么维尔托夫则一面拒绝复制现实的影像工具论,一面坚决地清理电影语言。作品不再是不露缝隙的整体,而是在每一个连接处留下思考和组织的记号。生活的碎片在《持摄影机的人》里变成一个个单个镜头,以诗歌类比,单个镜头在维尔托夫电影里的位置类似于诗歌中的词语,他对镜头的态度正如形式主义理论对待词语

① [美]弗雷德里克·詹姆逊著:《语言的牢笼》,钱佼汝译,百花洲文艺出版社 1997 年版。

② 《俄国形式主义文论选》,方珊等译,三联书店 1989 年版。

③ 《电影眼睛人:一场革命》,皇甫一川、李恒基译,单万里主编《纪录电影文献》,中国广播电视出版社 2001 年版。

的态度,“‘词’的抽象体就像一只杯子,每次都重新按照它所纳入的词汇结构以及每种语言的自发力量所具有的功能而被装满。词仿佛是这些不同词汇结构和功能结构的横剖面”^①。《持摄影机的人》里,我们看到反复闪现的相同生活片段,但每次都以不同方式连接前后内容,在不同的上下文,单个镜头担负了不同语义,一张孩子的笑脸可以只是一张凸显的无邪的笑脸、也可以变成剪辑师取舍的瞬间、他还可以被还原到一群孩子中构成类似于好莱坞正反打式的叙事情节,维尔托夫使用这些重复的片断打破常规电影的一次性、单向性流程,也以此实现他的节奏的实验,同时不断讲述对于镜头这个词句的有限的选择与无限的可能。

一张孩子的脸同时包含了一张脸的内容与表现这一内容的形式,这张脸孔的画面在不同情况下被反复使用,正是维尔托夫关于形式与内容关系的辩证法所在。一张孩子的笑脸,从秀兰·邓波儿到哈里·波特,这些风靡世界的孩子的脸的形象从一个世纪向另一个世纪、从一个地方向另一个地方、从一个诗人向另一个诗人流传,脸既是内容又是形式,而他们之所以不同,是这些在瞬间相似(也即内容相似)的笑脸是在不同的形式里呈现出来,这些脸被赋予的意义,与其说是形象的创造,不如说是形象的配置与加工,这正是《持摄影机的人》中反复用同一片断实验所透露出的观点。出现在《持摄影机的人》中的孩子的脸不是预先设置的,他被摄影机捕捉,所以带着一种未加修饰的自然神情,而联系前后文中显现的乐观从容的成人生活来看,孩子的笑是一个多么自然而然的社会表征,一个和谐的社会生活即景。当然这一实验又不同于那个著名的“库里肖夫效应”的实验,维尔托夫拍摄《持摄影机的人》时,库布肖夫的实验已经作为某种蒙太奇定律为人们普遍认识,维尔托夫的实验

① 《俄国形式主义文论选》，方珊等译，三联书店 1989 年版。

不是指向某种手法的发现，他的形式实验充满本体论的哲学色彩。

把拍摄影片的过程作为影片内容，我们在此遭遇到一个詹姆逊提出的问题，这也是詹姆逊认为是形式主义的内在矛盾之处，他针对布莱希特的“陌生化效果”提出这样的质疑：“这种理论是针对一个还不习惯德国表现主义的那套花里胡哨程式的观众提出的。但是，对从小就耳闻目睹现代艺术及程式化艺术与装饰的一代人来说，对这些认为这种程式化看上去完全自然因而不需要辩护的人来说，一种内在的矛盾与动力似乎已经没有异议了。”^①其实詹姆逊忽视了形式主义的“内容就是形式”这一基本要义所在。对形式主义来说，没有固定不变的形式程式，也没有固定不变的“陌生化”方法，只要有熟悉的、不被意识的习见与套路存在，用“陌生化”来将其荡涤就是必要的。即便维尔托夫之后的人们都“从小就耳闻目睹”电影的生产过程，那些需要被“陌生”的事物仍然在我们的现实里无处不在，“陌生化”的立场比“陌生”什么更重要，人们需要“陌生化”来洗清从艺术到社会生活各方面的蒙垢。

形式主义不只是美学立场，也是没有示明的政治态度，如果我们窥见《持摄影机的人》所透出的意识形态倾向与当时苏维埃文化气氛的某种不和谐之处，会了解维尔托夫的反叛立场的彻底性。在20年代末期的苏维埃，先锋派和现代主义艺术已逐渐失去生存的土壤，斯大林的文艺政策正在将他们从时代的主音里清除出去，代之以全民“苏维埃文化”。这是普多夫金著作中记述的一个细节：“在影片的一个结尾方案中，规定要表现出工人的孩子们和富人的孩子们之间感动人的团结，以象征社

^① [美]弗雷德里克·詹姆逊著：《语言的牢笼》，钱佼汝译，百花洲文艺出版社1997年版。

会主义国家的未来”^①，通过这最后关键一笔，电影才能获得苏维埃签证。社会主义、阶级斗争、英雄人物、革命题材、人民战线、崇高而热情洋溢的苏维埃人民生活……从这些关键词中我们能够感受到一个时代的热烈气氛，显然《持摄影机的人》不会有这样的气氛，《持摄影机的人》也描述人民的生活，但这些人民似乎过于普通，他们似乎不是主动选择，而是不由自主被带入了时代生活，悬挂的列宁标语与其说是一种政治的指引，不如说是司空见惯的生活场景，这些普通的人民出现在太日常的场所：理发店、婚姻登记处、街头、魔术师小摊边、海滩、运动场，他们工作、出游、锻炼、装扮、娱乐，从这样平常的生活图画里，无法察觉到浓烈的政治空气，维尔托夫的“电影眼”显然还没有跟得上时代变成无产阶级革命所武装的电影眼。这时候的苏联需要作为政治工具的电影，引导和教育人民、歌颂新时代、宣传党文化、树立理想生活的典范——作为复制工具的电影现在被用成另一种工具，不变的是其工具地位，而维尔托夫仍然深深沉迷于把摄影机从人那里独立起来的努力。30年代之后维尔托夫不再被给予创作机会，以一个普通的电影剪辑的身份结束了其电影生涯。也许维尔托夫的意愿并非如此，但他的确以拒绝时代洪流为代价而自愿放弃了一张“苏维埃”签证。

^① [苏]普多夫金著：《普多夫金论文选集》，多林斯基编注，罗慧生等译，中国电影出版社1985年版。